ميلان كونديرا

الوصايا المغدورة



المركز الثقافي العربي

ميلان كونديرا

الوصايا المغدورة

ترجمة: معن عاقل

المركز الثقافي العربي

ميلان كونديرا

الوصايا المغدورة

الكتاب

الوصايا المغدورة

تأليف

ميلان كونديرا

ترجمة

معن عاقل

الطبعة

الأولى، 2015

الترقيم الدولي:

ISBN: 978-9953-68-757-5

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 0522 303339 ـ 0522 307651

فاكس: 305726 522 212+

Email: markaz.casablanca@gmail.com

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 01 750507 ـ 01 352826

فاكس: 343701 1 961+

Email: cca_casa_bey@yahoo.com

هذه ترجمة عن اللغة الفرنسية لكتاب:

Les testaments trahis

Milan Kundera

الجزء الأول

يوم لن يعود بانورج يُضحك أحداً

ابتكار الفكاهة

السيدة غراند غوزييه، الحامل، أفرطت في التهام الكروش، فاضطروا إلى إعطائها مُقَبِّضَاً للرحم؛ وقد كان فعالاً فانفكت المشيمة واندسّ الجنين غارغانتيا في أحد الأوردة، وصعد مع تيار الدم ثم خرج من أذن أمه. بدءاً من العبارات الأولى، يكشف الكتاب أوراقه: فما يرويه هنا ليس جدياً: هذا يعني: لا يؤكد هنا حقائق (علمية أو ميثية)؛ فهو لا يلتزم بوصف الأحداث كما هي في الواقع.

أزمنة رابليه السعيدة: تطير فراشة الرواية حاملة على جسدها بقايا الخادرة التي كانتها. ينتمي بانتاغرويل أيضاً بمظهره العملاق إلى ماضي الحكايات الفانتازية، بينما يصل بانورج من مستقبل الرواية الذي لم يزل مجهولاً آنذاك. هذه اللحظة الاستثنائية لولادة فن جديد تعطي كتاب رابليه غنى خارقاً؛ كل شيء موجود فيه: المحتمل والمستبعد، المجاز، الهجاء، العمالقة والناس العاديين، والنوادر الطريفة، والتأملات، والأسفار الحقيقية والخيالية، والخصومات العلمية، واستطرادات البراعة اللفظية المحضة. يشعر

روائي اليوم، وريث القرن التاسع عشر، بحنين ممزوج بالحسد لعالم الروائيين الأوائل المدهش وللحرية الفرحة التي لازمتهم.

وكما يُسْقِطُ رابليه في الصفحات الأولى من كتابه غارغانتيا على مسرح العالم من أُذُنِ أمه، كذلك في رواية **آيات شيطانية**، بعد انفجار طائرة في الجو، يسقط بطلا سلمان رشدي وهما يثرثران، ويغنيان، ويتصرفان بطريقة هزلية وغير متوقعة. بينما «من فوقهما وخلفهما ومن تحتهما، في الفضاء» تطفو مقاعد بمساند قابلة للطيّ، وأقداح من الكرتون، وكمامات أوكسجين ومسافرين، أحد هذين البطلين، جبريل فاريشا، يسبح «في الهواء، مرفرفاً ومتوثباً، ويتهاوى باسطاً ذراعيه وساقيه في شبه اللانهائية لشبه الفجر هذا» والآخر، سالادين شامشا، «كظل لطيف (. . .) يتهاوى، مرتدياً بزة رمادية مزررة، وذراعاه ملتصقتان بجسده (. . .) وعلى رأسه قبعة مستديرة». تبتدىء الرواية بهذا المشهد لأنّ رشدي يعرف، كرابليه، أنّ التفاهم بين الروائي والقارئ يجب أن يتوطد منذ البداية؛ ولا بد أن يكون هذا التفاهم واضحاً: فما يُرْوَى هنا ليس جدياً حتى لو تعلق الأمر بأشياء مخيفة جداً.

التزاوج بين اللاجد والخوف: هذا مشهد من **الرباعية**: يصادف قارب بانتاغرويل في عرض البحر سفينة تحمل خرافاً؛ وحين يرى أحد التجار بانورج يرتدي بنطالاً دون فتحة، ونظارتين معلقتين بقلنسوته، يحسب أنّ من حقه أن يجذب الأنظار ويصفه بالزوج المخدوع. وعلى الفور يثأر بانورج لنفسه: يشتري منه خروفاً ويقذفه إلى البحر؛ فتبدأ كلّ الخراف الأخرى المعتادة أن تتبع الخروف الأول في القفز إلى الماء. يطير صواب التجار، فيمسكون بها من صوفها وقرونها فتجرّهم

معها إلى البحر هم أيضاً. يُمْسِك بانورج مجدافاً في يده لا لينقذهم، بل ليمنعهم من تسلُّق السفينة؛ يَعِظُهم بفصاحة مبرهناً لهم على شقاء هذا العالم، وأن الخير والسعادة في العالم الآخر، ومؤكداً أن الموتى أسعد من الأحياء. ومع ذلك يُرَغِّبَهم بملاقاة أي حوت اقتداء بيونس، إنْ كان لا يزعجهم أن يظلوا أحياء بين البشر. عندما ينتهي الغرق، يبادر الأخ الصالح إلى تهنئة بانورج، ويلومه فقط لأنه دفع ثمن البضاعة، وبدَّد على هذا النحو النقود دون جدوى. فيقول له بانورج: «بسم الله، لقد تسليت بأكثر من خمسين ألف فرنك!».

المشهد غير واقعي ومستحيل؛ فهل له أيّ مغزى؟ وهل يفضح رابليه دناءة التجار الذين لا بد لعقابهم أن يسرنا؟ أم يريد أن يثير سخطنا على فظاظة بانورج؟ أم يسخر، في معاداة قوية للإكليركية، من حماقة الكليشات الدينية التي يتفوه بها بانورج؟ هيا احزروا! فكلّ إجابة هي فخّ للبلهاء.

يقول أوكتافيو باز: «لم يعرف هوميروس، ولا فيرجيل الفكاهة؛ ويبدو أن أريوست استشعر بها، لكن الفكاهة لم تتشكل إلّا مع سيرفانتس (...) ويتابع باز: الفكاهة هي الابتكار العظيم للروح الحديثة». فكرة أساسية: ليست الفكاهة ممارسة عريقة للإنسان؛ إنها ابتكار مرتبط بولادة الرواية. ليست الفكاهة إذن الضحك والسخرية والهجاء، إنما نوع خاص من الهزل، يقول عنه باز (وهذا هو المدخل لفهم جوهر الفكاهة) إنه «يجعل كل ما يلمسه غامضاً». أولئك الذين لا يسعهم أن يستمتعوا بالمشهد الذي يدع فيه بانورج تجار الخراف يغرقون وهو يمدح لهم في الوقت ذاته الحياة الآخرة، لن يفهموا شيئاً أبداً في فن الرواية.

المقاطعة التي يُعَلَّقُ فيها الحكم الأخلاقي

لو سألني أحد عن السبب الأكثر تواتراً لسوء الفهم بيني وبين قرائي، لما تردَّدت بالإجابة: الفكاهة. لم يمضِ زمن طويل على وجودي في فرنسا حتى تخلَّصت تماماً من الضجر. وعندما رغبَ أستاذ شهير في الطب أن يراني لأنه أحب رواية **فالس الوداعات**، شعرتُ بالغرور. برأيه، روايتي تنبؤية؛ حيث لامست مشكلة مستقبلية هامة في شخصية الدكتور سكريتا الذي يعالج النساء العقيمات ظاهرياً في مدينة الحمّامات، وذلك من طريق حقنهن سراً بمنيه الخاص بواسطة محقنة خاصة. دعاني ذلك الأستاذ إلى حوار حول التلقيح الاصطناعي. سحب من جيبه قصاصة ورق وقرأ لي مسودة مداخلته. يجب أن يكون إعطاء المني مُغْفَلاً ومجانياً (ونظر آنذاك في عينيّ) ومبرراً بحب مضاعف ثلاث مرات: حبٌّ لبويضة مجهولة ترغب أن تنجز مهمتها؛ وحبُّ المعطي لفرديته الخاصة التي ستمتدّ بالهبة، وثالثاً حبٌّ لزوجين يتألمان، ظامئين. ثم حدق من جديد في عينيّ: رغم احترامه الفائق، سمح لنفسه بانتقادي: لم تفلح في التعبير بأسلوب مقنع بما فيه الكفاية عن الجمال الأخلاقي لهبة المني. فدافعتُ عن نفسي: الرواية هزلية! وطبيبي سكريتا فانتازي! ينبغي ألا نأخذ كل شيء على محمل الجد! قال لي مرتاباً: إذاً ينبغي ألا نأخذَ رواياتك على محمل الجد؟ ارتبكتُ، وفجأة فهمتُ: لا شيء أصعب من إفهام الفكاهة.

في **الرباعية**، تهب عاصفة في البحر. الناس كلهم موجودون على السطح يحاولون إنقاذ السفينة. وحده بانورج المشلول من

الخوف لا ينفك يئنّ: ينتشر نحيبه المخادع على مدى صفحات. وعندما تهدأ العاصفة يستعيد شجاعته ويوبِّخهم جميعاً على كسلهم. والطريف في الأمر: هذا الجبان والخامل والكذاب والمتصنع، ليس فقط أنه لا يثير فينا أية نقمة، بل إننا في تلك اللحظة من مباهاته نزداد حباً له. عند تلك الفقرات يغدو كتاب رابليه رواية، كلياً وجذرياً: أي: مملكة **يُعَلَّقُ فيها الحكم الأخلاقي**.

لا يعني تعليق الحكم الأخلاقي لا أخلاقية الرواية، إنه **أخلاقيتها**. الأخلاقية التي تعارض الممارسة الإنسانية الراسخة التي تحكم فوراً وباستمرار وعلى الناس كلهم، بحكمٍ مُسَبَّقٍ ودون فهم. هذا الاستعداد المحموم للحكم هو، برأي حكمة الرواية، الحماقة الأكبر مقتاً والمرض الأشد إيذاءً. هذا لا يعني أنّ الروائي ينكر بالمطلق شرعة الحكم الأخلاقي، إنما يؤجله إلى ما وراء الرواية. هناك، إذا كان هذا يناسبكم، أدينوا بانورج على جُبنه، وأدينوا إيما بوفاري وأدينوا راستينياك، هذا شأنكم؛ أما الروائي فلا علاقة له بذلك.

إن خلق الحقل التخييلي الذي يُعَلَّقُ فيه الحكم الأخلاقي هو مأثرة إدراك رفيع: هناك فقط يمكن أن تتفتح شخصيات روائية، أي فرديات لم تُصَمَّم تبعاً لحقيقة سابقة للوجود، باعتبارها نماذج للخير أو للشر، أو باعتبارها تصورات لقوانين موضوعية تتجابه، إنما باعتبارها كائنات مستقلة مؤسسة على أخلاقها الخاصة وقوانينها الخاصة. اعتاد المجتمع الغربي أن يقدِّم نفسه كمجتمع لحقوق الإنسان؛ لكن قبل أن يستطيع الإنسان نيل حقوقه، اضطر أن يتكوَّن كفرد، وأن يَعْتَبِرَ نفسه فلاناً وأن يُعْتَبَرَ فلاناً؛ وما كان لهذا أن يحدث

دون ممارسة مديدة للفنون الأوروبية وخاصة فن الرواية الذي يُعلِّم القارئ أن يندهش من الآخر وأن يسعى إلى فهم حقائق تختلف عن حقائقه. بهذا المعنى أصاب سيوران بتسمية المجتمع الأوروبي «بمجتمع الرواية» وبكلامه عن الأوروبيين على أنهم «أبناء الرواية».

تدنيس المقدسات

إن نزع الطابع الإلهي عن العالم (Entgötterung) هو إحدى الظواهر المميِّزة للعصور الحديثة. ولا يعني نزع الطابع الإلهي الإلحاد، إنه يشير إلى الحالة التي يحلّ فيها الفرد، الذات المفكرة، محل الله بوصفه أساس كلّ شيء؛ فبوسع الإنسان أن يظلّ محافظاً على إيمانه، وأن يجثو على ركبتيه في الكنيسة، ويصلي في السرير، ولن ينتمي تَدينه بعد الآن إلا لعالمه الذاتي. استنتج هايدغر بعد أن وصف هذه الحالة: «وهكذا ينتهي الأمر بالآلهة إلى الرحيل. ويتمّ سدّ الفراغ الذي ينجم عن ذلك بالاستكشاف التاريخي والنفسي للأساطير».

وأن نستكشف تاريخياً ونفسياً الأساطير والنصوص المقدّسة يعني: أن نجعلها دنيوية وأن ندنّسها. وكلمة دنيوي (profane) مشتقة من اللاتينية (profanum): أي المكان أمام المعبد، خارج المعبد. التدنيس هو إذن نقلُ المقدَّس خارج المعبد، إلى مجال خارج الدين. ويغدو التدنيس الروائي أسوأ ما يمكن في نطاق يتبعثر فيه الضحك خفية في جوّ الرواية. لأنّ الدين والفكاهة متعارضان.

إنّ رباعية توماس مان جوزيف وأخوته المكتوبة بين عامي

1926 و1942، هي بامتياز «استكشاف تاريخي ونفسي» للنصوص المقدَّسة التي بعد أن رواها مان بنبرة باسمة وجزالة مضجرة، لم تعُد نتيجة ذلك مقدسة: فالله الموجود منذ الأزل في الكتاب المقدس، يغدو عند مان خلقاً إنسانياً، وإبداعَ إبراهيم الذي أخرجه من فوضى الشرك كإله أسطوري رفيع المقام في البداية، ثم كإله وحيد؛ وحين يعرف الله لمن هو مدين في وجوده، يصرخ: «أمر غريب، كيف يفهمني هذا الإنسان المسكين. ألم أبدأ بانتزاع اسمي منه؟ في الحقيقة، سأنصرف إلى مسحه بالزيت»، لكن على نحو خاص: يؤكد مان أنّ روايته هي عمل فكاهي. الكتب المقدَّسة تحمِل على الضحك! كهذه الحكاية عن بوتيفار وجوزيف؛ فهي المجنونة بحبّه، ترضّ لسانها وتتفوه بغواياتها مزقزقة كطفل، ضاجعني، ضاجعني، بينما جوزيف المحتشم، وعلى مدى ثلاث سنوات، يشرح بصبر يوماً إثر يوم أنه مُحَرَّمٌ عليهما أن يتضاجعا. وفي يوم مشؤوم يتصادف وجودهما وحيدين في المنزل؛ فتُلِحُّ عليه من جديد ضاجعني، ضاجعني، ويشرح لها مرة أخرى بأسلوب تربوي وصبر الأسباب التي من أجلها يجب ألا يضاجعها، لكنه أثناء هذا الشرح يُستثار، يُستثار، يا إلهي، يُستثار بشدّة إلى حدّ أنّ بوتيفار تُصاب بالجنون وهي تشاهد ذلك، فتنتزع قميصه، وعندما يفرّ جوزيف راكضاً، وهو لم يزل مُستثاراً، تفقد توازنها ويعتريها اليأس والغضب، فتصيح وتطلب النجدة متهمة جوزيف بالاغتصاب.

حظيت رواية مان بتقدير جماعي؛ ممّا يؤكد أنّ تدنيس المقدسات لم يعد يُدْرَك بوصفه إهانة، إنما صار من الآن فصاعداً في عداد الأخلاق. وخلال الأزمنة الحديثة، توقّف الكفر عن كونه

ارتياباً واستفزازاً، وفَقَدَ الإيمان من جانبه يقينه القديم التبشيري أو المتعصب. ولعبت صدمة الستالينية دوراً حاسماً في هذا التطور: فقد أوضحت بقسوة، خلال محاولتها محو الذاكرة المسيحية برمتها، أننا ننتمي جميعاً، مؤمنين أو كافرين، مجدّفين أو أتقياء، إلى الثقافة ذاتها المتجذرة في الماضي المسيحي الذي لولاه لما كنّا إلا أشباحاً دون جوهر، ومحاججين دون مفردات لغوية، وبلا جنسية روحية.

تعززتْ مكانتي كزنديق، وسرَّني ذلك حتى شاهدتُ، خلال السنوات الأكثر فظاعة للستالينية، مسيحيين مضطهدين. ونتيجة ذلك اختفت الزندقة المثيرة والمرحة لمطلع فتوتي كنزوة شباب. وأصبحتُ أتفهم أصدقائي المؤمنين ورحت أرافقهم أحياناً إلى القداس وقد جرفني التكافل والانفعال. وأثناء ذلك، لم أفلح في الاقتناع بأنّ الله موجود. وعلى كلّ حال، ماذا كان بوسعي أن أعرف عنه؟ وهم، ماذا كان بوسعهم أن يعرفوا عنه؟ هل كانوا متأكدين من أنهم متأكدون؟ كنت أجلس في الكنيسة يراودني الإحساس الغريب والرضي بأنّ إيمانهم ولاإيماني متجاوران على نحو مدهش.

بئر الماضي

ما الفرد؟ وأين توجد هويته؟ جميع الروايات تسعى للإجابة عن هذين السؤالين. وفي الواقع، بماذا تتعين الأنا؟ هل تتعيَّن بما يقوم به شخص وبأفعاله؟ ولكن الفعل يفرّ من مؤلفه وينقلب ضده دوماً تقريباً. هل تتعين بحياته الداخلية إذاً، وبأفكاره ومشاعره المُخبّأة؟

لكن هل بمقدور إنسان أن يفهم نفسه بنفسه؟ وهل يمكن لتصوراته المخبأة أن تُسْتَخْدَم مدخلاً لهويته؟ أم أنّ الإنسان متعيّن برؤيته للعالم وأفكاره **وبرؤيته العالمية**[1]؟ هذه هي جمالية دوستوفسكي: شخصياته متأصلة في إيديولوجية شخصية طريفة تتصرف وفقها بمنطق صارم. وبالمقابل، ليست الإيديولوجيا الشخصية لدى تولستوي شيئاً راسخاً يمكن للهوية الفردية أن تتأسس عليه: «لم يخترْ ستيفان أركاديفيتش مواقفه وآراءه، إنما المواقف والآراء أتته من تلقاء ذاتها، حتى إنه لم يكن يختار شكل قبعاته أو معاطفه، إنما يشتري ما يشتريه الناس» (**آنا كارنينا**)، لكن إذا لم يكُن التصور الشخصي أساس هوية الفرد (وإذا لم تزِدْ أهميته عن أهمية قبعة) فأين يوجد هذا الأساس؟

بهذا البحث الدؤوب، أسهم توماس مان إسهامه الفائق الأهمية: نحن نظنّ أننا نؤثر ونفكر، بَيْدَ أن الآخر أو الآخرين هم الذين يفكرون ويؤثرون فينا: فالعادات السحيقة في القدم والأنماط الأولية التي أصبحت أساطيراً وعبرت من جيل إلى آخر، لها قدرة فائقة على الإغواء، وتُوَجِّهُنا عن بُعد (كما يقول مان) من «بئر الماضي».

مان: «هل «أنا» الإنسان محصورة بدقة ومسجونة بإحكام في حدودها الجسدية والمؤقتة؟ ألا تنتمي العناصر العديدة التي تتألف منها إلى عالمه الداخلي والخارجي؟ (. . .) إن التمييز بين الروح

---

(1) Weltanschauung: نظرة ميتافيزيقية للعالم مرتبطة بمفهوم الحياة اشتهر بها الفلاسفة الألمان الرومانسيون.

عموماً والروح الفردية، لم يُفْرَضْ قديماً على النفوس بالقوة نفسها التي يُفرَض بها اليوم. . .» وأيضاً: «نجد أنفسنا أمام ظاهرة حاولنا نعتَها بالمحاكاة أو بالدوام، وأمام تصورٍ للحياة بحسبه يرتكز دور كلّ واحد على بعث بعض الأشكال المعطاة وبعض الترسيمات الأسطورية التي أسَّسها الأجداد ويرتكز أيضاً على السماح لهم بتقمصها من جديد».

ليس الصراع بين يعقوب وأخيه عيسو سوى تكرارٍ للنزاع القديم بين هابيل وأخيه قابيل، بين المحظوظ من الله والآخر، المهمل والحاسد. يجد هذا الصراع، «هذه الترسيمة الأسطورية التي وضعها الأجداد»، تحويره الجديد في مصير يوسف ابن يعقوب، المنتمي إلى ذرية المحظوظين هو أيضاً. ولأن شعور الإثم لدى المحظوظين يحرّك يعقوب، فإنه يرسِل ابنه للتصالح مع أخوته الحاسدين (مبادرة مشؤومة: فهؤلاء سيرمونه في بئر).

وحتى الألم، وهو ردٌّ فعل لا يمكن ضبطه ظاهرياً، ليس سوى «محاكاة ودوام»: عندما تَعْرِضُ علينا الرواية تصرفَ يعقوب وكلامه وهو يرثي موت يوسف، يُعلِّق مان: «لم تكن تلك طريقته المعتادة في الكلام قط (. . .) وكان سبق لنوح أن ألقى خطبة بأسلوب مماثل أو شبيه عن الطوفان وقد انتحلها يعقوب (. . .) وعَبَّرَ يأسه عن نفسه بعبارات شائعة تقريباً (. . .) مع أنه يجب ألا توضع عفويتها لهذا السبب موضع شك». ملاحظة هامة: المحاكاة لا تعني انعدام الصدق، لأنّ الفرد مجبَرٌ أن يحاكي ما حدث سابقاً؛ ومهما كان إخلاصه، فهو ليس إلّا تقمُّصاً؛ ومهما كان صدقه، فهو ليس إلا نتيجة إيماءات وإيعازات تنبعث من بئر الماضي.

تعايش العصور التاريخية المختلفة في رواية

تخطر ببالي الأيام التي بدأت فيها أكتب رواية **المزحة**: عرفتُ منذ البداية وبمنتهى العفوية أن الرواية ستغرق في نظرتها إلى أعماق الماضي (ماضي الفن الشعبي) بواسطة شخصية ياروسلاف، وأن «أنا» شخصيتي ستتكشف بواسطة هذه النظرة وفيها. من جهة أخرى خُلِقَ أبطال الرواية الأربعة على هذا النحو: أربعة عوالم شيوعية شخصية، طُعِّمَتْ بأربعة أزمنة أوروبية ماضية: لودوفيك: الشيوعية التي تُشَدِّد على الروح الفولتيرية اللاذعة؛ ياروسلاف: الشيوعية بوصفها رغبة في إعادة بناء الزمن البطريركي الماضي المحفوظ في الفلكلور؛ كوستا: وهي شيوعية طوباوية مُطَعَّمَة بالإنجيل؛ هيلينا: الشيوعية هي النبع الحماسي **للعاطفة الموحدة**. هذه العوالم الشخصية تغدو مدهشة عند تفكيكها: أربعةُ أشكال لتحطيم الشيوعية؛ هذا يعني أيضاً: هَدْمُ أربع مغامرات أوروبية قديمة.

يتبدى الماضي في رواية **المزحة** على نحو حصري تقريباً في تفكير الشخصيات أو في استطرادات بحثية. أما في رواية **الحياة هي في مكان آخر**، فيوجد في المشهد: وضعتُ حياة شاعر شاب من زمننا أمام لوحة تاريخ الشعر الأوروبي برمَّته كي تختلط آثاره بآثار رامبو وكيتس وليرمانتوف. وذهبت إلى أبعد من ذلك أيضاً في تحقيق رغبتي بمضاهاة العصور التاريخية الفنتازية والحُلْمية في رواية **الخلود** ولم تفارقني تلك الرغبة منذ ذلك الحين.

وأنا كاتب شاب في براغ، كنت أكره تعبير «جيل أدبي» الذي كان ينفِّرني برائحته القطيعية. وأول مرة اعتراني فيها شعور أنني

مرتبط بالآخرين، كانت فيما بعد في فرنسا، حين قرأت رواية **أرضنا** لكارلوس فوينتس. كيف أمكن لشخصٍ من قارة أخرى، بعيدٍ عني بمساره وثقافته، أن يتمتع بالوسواس الجمالي ذاته فجَعَلَ أزمنة تاريخية مختلفة تتعايش في رواية، ذلك الوسواس الذي اعْتَبَرْتُه بسذاجة حتى ذلك الحين، أنه يخصني وحدي فقط؟

كيف نَصِفُ أرضنا، أرضنا المكسيكية، وكيف نُعَرِّفُها ونخلقُ جوهرها المكثف؟ أدرك فوينتس هذا الجوهر في رواية حلم تتداخل فيها مراحل تاريخية عديدة بنوع من الميتاتاريخي الشعري والحلمي؛ فخَلَقَ بهذا شكلاً روائياً يمكن وصفه بصعوبة وعلى أية حال لم يشاهد في الأدب من قبل.

وأفكر في رواية **العيد في البندقية** لفيليب سولارس، هذه الرواية بحكاياتها التي تجري في زمننا هي برمتها خشبة مسرح تقدم فاتو وسيزان ومونيه وتيتيان في عرض لأحاديثهم وفنهم.

هذه النظرة الموغلة في أعماق الماضي، أجدها أيضاً -وعلى نحو خاص- في **الآيات الشيطانية**: هوية معقدة لهندي متأورب؛ أرضٌ ليست أرضنا (terra non nostra)؛ أرضٌ ليست أرضنا (terrae non nostrae)؛ أرضٌ مفقودة (terrae perditae)؛ وحتى تُمْسِكَ رواية رشدي بهذه الهوية الممزقة، تتفحصها في أمكنة مختلفة من العالم: في لندن وبومباي، وفي قرية باكستانية اليوم، ومن ثم في آسيا القرن السابع.

ألا يمكن لهذا التشابه الجمالي الخفيّ (الرغبة بإحياء عصور تاريخية عديدة في رواية واحدة، الرغبة المشتركة التي لم يدركها أحد حتى ذلك الحين ولم يطلق عليها أحد اسماً) أن يُفَسَّر بالتأثير

المتبادل؟ لا. إذاً بتأثيرات مؤلمة عادة؟ لا أتبين أياً منهما. أم هل استنشقنا هواء التاريخ ذاته؟ بالتأكيد: استنشقنا هواء تاريخ الرواية الذي واجهنا بواسطة منطقه الخاص، بالإمكانية الجمالية الجديدة ذاتها.

تاريخ الرواية بوصفه انتقام من التاريخ بلا زيادة

التاريخ. هل لا يزال بوسعنا أن نستند إلى هذا النفوذ المهمل؟ ما سأقوله ليس إلا تصريحاً شخصياً محضاً: باعتباري روائياً، شعرتُ دوماً إنني موجود في التاريخ، أعني في منتصف الطريق، أحاور أولئك الذين سبقوني وربما أيضاً (بدرجة أقل) أولئك الذين سيأتون. أتكلم بالتأكيد عن تاريخ الرواية، ولا شيء غيره، وأتكلم عنه كما أراه: لا علاقة له بالعلة المفارقة للإنسان عند هيغل؛ فهو ليس مقرراً مسبقاً ولا يماثل فكرة التقدم؛ إنه إنساني تماماً ومصنوع من الناس، من **بعض** الناس، وبالتالي يمكن مقارنته بتطور فنان واحد يتصرف تارة بطريقة مبتذلة، ثم غير متوقعة، وتارة أخرى بعبقرية، ثم بدونها، وغالباً ما يُفَوِّتُ الفرص.

أعلن الآن انضمامي إلى تاريخ الرواية، في حين أنّ جميع رواياتي تنضح رعباً من التاريخ، من هذه القوة العدوانية وغير الإنسانية التي تجتاح من الخارج حيواتنا وتهدِمها دون أن ندعوها ودون أن نرغب بها. مع ذلك، ليس ثمة شيء متنافر في هذا الموقف المزدوج لأن تاريخ الإنسانية وتاريخ الرواية هما أمران مختلفان تماماً. إذا كان تاريخ الإنسانية لا يتعلق بالإنسان، وإذا كان قد فُرِضَ

عليه بوصفه قوة غريبة ليس له عليها أي تأثير، فإن تاريخ الرواية (والرسم والموسيقى) وُلِدَ من حرية الإنسان، من إبداعاته الشخصية كاملة، من خياراته. معنى تاريخ الفن يتعارض مع معنى التاريخ بلا زيادة. وتاريخ الفن، بسبب طابعه الشخصي، هو انتقام الإنسان من لاشخصانية التاريخ الإنساني.

ما هو الطابع الشخصي لتاريخ الرواية؟ وحتى نستطيع تكوين التاريخ في مجموع واحد خلال قرون، ألا ينبغي توحيده في معنى مشترك ومستمر، وبناءً عليه، في معنى فوق شخصي بالضرورة؟ لا. أعتقد أنه حتى هذا المعنى المشترك يظلّ دوماً شخصياً وإنسانياً، لأنه في سياق التاريخ يجري باستمرار تعريف مفهوم هذا الفن أو ذاك (ما الرواية؟) كما يجري تعريف معنى تطوره (من أين يولد وأين يؤول؟) ويُعاد تعريفهما من قبل كلّ فنان وبواسطة كلّ عمل جديد. معنى تاريخ الرواية هو البحث عن هذا المعنى وإبداعه المستمر وإعادة إبداعه الذي يشمل دوماً بأثر ارتجاعي كل ماضي الرواية: بالتأكيد لم يطلق رابليه قط اسم رواية على روايته **غارغانتيا وبانتاغرويل**. فهي **لم تكن** رواية؛ وإنما **أصبحت** كذلك بالتدريج بعد أن استوحى منها الروائيون اللاحقون واستندوا إليها علناً، دامجين إياها على هذا النحو في تاريخ الرواية، وفوق ذلك معترفين بها كلبنة أولى لهذا التاريخ.

جدير بالذكر أنّ كلمات «نهاية التاريخ» لم تثر في نفسي قط القلق أو الانزعاج. «ما أجمل أن ننساه، ذاك الذي استنفد نسغ حيواتنا القصيرة ليسخّرها في أعماله العابثة، ما أجمل أن ننسى التاريخ!» (**الحياة هي في مكان آخر**). وإذا كان لا بدّ للتاريخ أن

ينتهي (مع أنني لا أستطيع أن أتخيل بالملموس هذه النهاية التي يحبّ الفلاسفة التحدث عنها) فليُسرع! لكن هذه العبارة نفسها، «نهاية التاريخ»، تُكَدرني إن طُبِّقَتْ على الفن؛ فهذه النهاية، لا يسعني إلّا أنْ أتخيَّلها بوضوح لأن القسم الأعظم من الإنتاج الروائي اليوم يُنْتَج بمعزل عن تاريخ الرواية: تُروى الاعترافات والتحقيقات وتصفية الحسابات والسير الذاتية وإنشاءات الأسرار والوشايات والدروس السياسية واحتضارات الزوج والأب والأم وفضّ البكارات والولادات، روايات لا تنتهي (ad infinitum) حتى نهاية الزمان دون أن تقول شيئاً جديداً، وليس لها أيّ طموح جمالي، ولا تُحدث أي تبديل في فهمنا للإنسان ولا في الشكل الروائي، وتتشابه فيما بينها، ويمكن أن تُسْتَهلك كاملة في الصباح وتُلْقى كاملة في المساء.

برأيي، لا يمكن للأعمال العظيمة أن تولَد إلا في تاريخها الفني ومن طريق **الإسهام** في هذا التاريخ. وفي داخل التاريخ فقط يمكننا أن ندرك ما هو جديد وما هو مكرر، وما هو مكتشف وما هو تقليد، بعبارة أخرى، في داخل التاريخ وحسب يمكن لعمل أن يوجد باعتباره **قيمة** يمكننا تمييزها وتقديرها. وإذاً لا شيء يبدو لي أفظع من سقوط الفن خارج تاريخه، لأنه بسقوطه في هذه الفوضى لا يعود ممكناً إدراك القيم الجمالية.

ارتجال وتأليف

ارتبطت الحرية التي سحرنا بها رابليه وسرفانتس وديدرو وشتيرن بالارتجالية. ولم يصبح فنّ التأليف المعقّد والصارم ضرورة

إلزامية إلّا في النصف الأول من القرن التاسع عشر. فَشَكْلُ الرواية كما وُلِدَ آنذاك، بِحَدَثٍ مركّزٍ على فترة زمنية قصيرة، وفي بؤرة تتقاطع فيها سِيَرٌ عديدة لشخصيات عديدة، كان يتطلب مخططاً محسوباً بدقة للأحداث والمشاهد: صار الروائي قبل أن يبدأ الكتابة، يضع مخطط الرواية ويُعيد وضعه، يحسبه ويُعيد حسابه، يرسمه ويُعيد رسمه كما لم يحدث ذلك من قبل قط. يكفي أن تتصفّح الملاحظات التي كتبها دوستوفسكي بخصوص رواية **الشياطين**: في الدفاتر السبعة للملاحظات التي تشغل في طبعة البلياد 400 صفحة (تشغل الرواية برمتها 750 صفحة)، تبحث الأفكار الرئيسة عن شخصيات، وتبحث الشخصيات عن أفكار رئيسة، وتتنافس الشخصيات لزمن طويل على موقع البطل؛ كان على سترافوغوين أن يتزوج، فيتساءل دوستوفسكي لكن «ممن؟»، ويحاول أن يزوِّجه بثلاث نساء على التوالي... إلخ. (تناقض ظاهري وحسب: كلما حُسِبَتْ آلة البناء بدقّة، ازدادت الشخصيات حقيقية وطبيعية. ليس الحكم المسبق ضدّ العقل البَنَّاء باعتباره عنصراً «غير فني» ويَبْتُرُ الطابع «الحي» للشخصيات إلا سذاجة انفعالية من أولئك الذين لم يفهموا شيئاً قط في الفن).

لا يمكن لروائي هذا القرن الذي يحنّ إلى فنّ معلمي الرواية القدماء أن يستأنف السياق من حيث انقطع؛ لا يمكنه أن يقفز فوق تجربة القرن التاسع عشر الضخمة؛ وإذا أراد أن يتشبَّه بحرية رابليه أو شتيرن المرحة فعليه أن يوفِّق بينها وبين متطلبات التأليف.

أذكر قراءتي الأولى لرواية **جاك القدري**؛ لقد فتنَني ذلك الثراء الغريب على نحوٍ جريء الذي يُحاذي فيه التفكير الحكاية، وتُؤَطِّرُ

فيه كلّ قصة أخرى، كما فتنتني تلك الحرية في التأليف التي تسخر من قاعدة وحدة الحدث، فأخذتُ أتساءل: هل تُعزى هذه الفوضى الرائعة إلى بنية مدهشة، محسوبة بدقة، أم أنها تُعزى إلى نشوة الارتجال المحض؟ بلا شك الارتجال هو الذي ينتصر هنا؛ لكن السؤال الذي طرحته على نفسي عفوياً جعلني أفهم أنّ هذه الارتجالية السكرى تحوي إمكانية معمارية خارقة، إمكانية بناء معقد وثري، والتي قد تكون في الوقت ذاته حُسِبَتْ بدقة وقيستْ وصُمِّمَتْ مثلما قد تكون صُمِّمَتْ، بالضرورة أيضاً، الفانتازيا المعمارية الوافرة لكاتدرائية. هل ستفقد هذه الغاية المعمارية سحر حريتها في الرواية؟ وهل ستفقد ميزة لعبتها؟ ولكن ما هي اللعبة في الحقيقة؟ كل لعبة مبنية على قواعد، وكلما ازدادت القواعد صرامة، أصبحت اللعبة لعبة. وعلى العكس من لاعب الشطرنج، يخلق الفنان قواعده بنفسه ولنفسه؛ فحين يرتجل يكون إذاً حراً أكثر ممّا يكون عندما يبتكر منظومة قواعده الخاصة.

مع ذلك يطرح التوفيق بين حرية رابليه أو ديدرو مع متطلبات التأليف على روائي هذا القرن مشاكل مختلفة عن المشاكل التي شغلت بلزاك أو دوستوفسكي. مثال: الكتاب الثالث من رواية **بروخ السائرون نياماً** هو نهر «بوليفوني» مؤلف من خمسة «أصوات»، وخمسة خطوط مستقلة تماماً: تلك الخطوط ليست مرتبطة معاً بحدثٍ مشترك ولا بالشخصيات ذاتها ولكلٍّ منها سمة شكلية مختلفة جذرياً (A- رواية، B- ريبورتاج، C- قصة، D- قصيدة، E- مقالة) في فصول الكتاب الثمانية والثمانين تتناوب هذه الخطوط في هذا الترتيب الغريب:

A-A-A-B-A-B-A-C-A-A-D-E-C-A-B-D-C-D-A-E-A-A-B-E-C-A-D-B-B-A-E-A-A-E-A-B-D-C-B-B-D-A-B-E-A-A-B-A-D-A-C-B-D-A-E-B-A-D-A-B-D-E-A-C-A-D-D-B-A-A-C-D-E-B-A-B-D-B-A-B-A-A-D-A-A-D-D-E.

ما الذي قاد بروخ إلى اختيار هذا الترتيب وليس سواه؟ ما الذي قاده إلى استخدام الخط B بالذات في الفصل الرابع وليس الخط C أو D؟ ليس هناك منطق للحروف أو الحدث، لأنه لا يوجد حدث مشترك في هذه الخطوط الخمسة. لقد وَجَّهَتْه معايير أخرى: السحر المعزو إلى التجاور المدهش للأشكال المختلفة (الشعر، القصة، الحِكَم، التأملات الفلسفية)؛ تناقض الانفعالات التي تُخضِّبُ الفصول المختلفة؛ تفاوت طول الفصول؛ وأخيراً انتشار الأسئلة الوجودية ذاتها التي تنعكس في الخطوط الخمسة كأنما تنعكس على خمس مرايا. إنْ لم يكن هناك ما هو أفضل، لننعت هذه المعايير **بالموسيقية**، ولنستنتج: لقد أعدّ القرن التاسع عشر فن التأليف، لكن قرننا هو الذي حمل إلى هذا الفن موسيقيته.

بُنِيَتْ **الآيات الشيطانية** من ثلاثة خطوط مستقلة تقريباً؛ A: حياة سالادين شامشا وجبريل فاريشا، هنديان يعيشان في الوقت الحاضر بين بومباي ولندن؛ B: قصة قرآنية تعالج جذر الإسلام؛ C: مسيرة القرويين نحو مكة عبر البحر وهم يعتقدون أنهم سيجتازونه دون أن تبتلّ أقدامهم فيغرقون فيه.

تتكرر الخطوط الثلاثة على التوالي في تسعة أجزاء بالترتيب التالي: A-B-A-C-A-B-A-C-A (بالمناسبة: في الموسيقى يدعى هذا الترتيب **الروندو** (rondo): تتكرر الثيمة الرئيسة بانتظام وتتناوب مع بعض الثيمات الثانوية).

هذا الإيقاع للكل (أنوّه بين قوسين إلى العدد المدوَّر للصفحات كما ورد في الطبعة الفرنسية): A (40) B (100) A (80) C (40) A (120) B (40) A (70) C (40) A (40). نلاحظ أن للجزأين B وC الطول ذاته الذي يشيع في المجموع تناسقاً إيقاعياً.

يشغل الخط A 7/ 5، والخط B 7/ 1، والخط C 7/ 1 من حيز الزاوية. ينتج من هذا الوضع السائد للخط A: مركز ثقل الرواية يوجد في القدر المعاصر لفاريشا وشامشا.

لكن حتى لو كان B وC خطَّين تابعين، ففيهما يتمركز **الرهان الجمالي** للرواية، لأنه بفضل ذينيك الجزأين استطاع رشدي أن يفهم المشكلة الأساسية لكل الروايات (مشكلة هوية الفرد، وهوية الشخص) بأسلوب جديد ويتخطى أعراف الرواية النفسية: لا يمكن فهم شخصيات شامشا أو فاريشا من طريق وصف مفصَّل لحالاتها النفسية؛ فَلُغْزُها يكمنُ في تساكن حضارتين داخل روحها، الهندية والأوروبية؛ ويكمنُ في جذورها التي اقْتُلِعَتْ منها لكنها ظلت حية مع ذلك فيها. فأين تقطَّعت هذه الجذور وإلى أيّ مستوى ينبغي أن تنزل إذا أردت أن تمسّ الجرح؟ النظر في (بئر الماضي) ليس خارج الذات، هذا النظر يتجه إلى قلب الواقع: إلى التمزق الوجودي لبطلي الرواية.

ومثلما أنه لا يمكن فهم يعقوب دون إبراهيم (الذي عاش قروناً قبله حسب رأي مان) لأنّ يعقوب ليس إلا «تقليداً أو ديمومة له»، كذلك لا يمكن فهم جبريل فاريشا دون رئيس الملائكة جبريل ودون ماحوند (محمد)، وأيضاً لا يمكن فهمه دون الإسلام

الثيوقراطي للخميني أو لتلك الفتاة الشابة المتعصبة التي قادت القرويين نحو مكة، أو الأصحّ نحو الموت. هؤلاء جميعاً هم الإمكانات الخاصة التي ترقد في جبريل والتي عليه انتزاع فرديته الخاصة منها. لا يوجد في هذه الرواية أي سؤال مهم يمكن التمعُّن فيه دون النظر في بئر الماضي. مَن هو الصالح ومَن هو الشرير؟ مَن الشيطان بالنسبة إلى الآخر، أهو شامشا بالنسبة إلى فاريشا، أم فاريشا بالنسبة إلى شامشا؟ هل الشيطان أوحى بالحجّ للقرويين أم الملاك؟ وهل غرقهم يدعو للرثاء أم هو رحلة مشرفة إلى الجنة؟ من سيقول ذلك ومن سيعرف؟ وماذا لو كانت عدم إمكانية إدراك الفروق الدقيقة بين الخير والشر هي الألم الذي عاشه مؤسسو الأديان؟ وكلمات اليأس المرعبة، في هذا التجديف الخارق للمسيح «إلهي، إلهي، لماذا تركتني؟» ألا تتصادى في نفس كل مسيحي؟ وفي شك ماحوند وهو يتساءل عمّن أوحى له بالآيات، الله أم الشيطان، ألا يوجد اللايقين متوارياً، ذلك اللايقين الذي يُشاد فوقه حتى وجود الإنسان؟

في ظل المبادئ الكبرى

منذ روايته **أطفال منتصف الليل** التي أثارت في فترة صدورها (عام 1980) إعجاباً جماعياً، لم يعترض أحد في العالم الأدبي الأنكلوسكسوني على أن رشدي هو أحد الروائيين الموهوبين اليوم. وحين نُشِرَت **الآيات الشيطانية** باللغة الإنكليزية في أيلول 1988، اسْتُقْبِلَتْ باهتمام يليق بكاتب كبير. لقيت الرواية هذا التقدير دون أن

يخطر ببال أحد العاصفة التي هبَّت بعد بضعة أشهر عندما حكم الزعيم الإيراني الإمام الخميني على رشدي بالموت بتهمة التجديف وأرسل في إثره القتلة في منافسة لا أحد يعرف نهايتها.

حدث هذا قبل أن تترجم الرواية. وسبقتْ عندئذٍ الفضيحة الكتاب في كلّ مكان خارج العالم الأنكلوسكسوني. ففي فرنسا نشرت الصحافة مباشرة مقتطفات من رواية لم تُنْشَر بعد للتعريف بأسباب الحكم. تصرفٌ قد يبدو طبيعياً، لكنه مميتٌ بالنسبة إلى رواية. فتقديم فقراتها الموسومة بالجريمة حصراً، حَوَّلَها منذ البداية من عمل فني إلى مجرد جسم جريمة.

لن أذمّ أبداً النقد الأدبي. لأنه ليس هناك ما هو أسوأ من الاصطدام بغيابه بالنسبة إلى كاتب. أتحدثُ عن النقد الأدبي بوصفه تأملاً وتحليلاً؛ النقد الأدبي الذي يستطيع أن يقرأ مرات عديدة الكتاب الذي يودّ التكلم عنه (وكما أن الموسيقى الرائعة يمكن الاستماع إليها باستمرار، كذلك الروايات العظيمة أُعِدَّتْ من أجل قراءات متكررة)؛ النقد الأدبي المستعدّ لمناقشة الأعمال الوليدة منذ عام، ومنذ ثلاثين عاماً، ومنذ ثلاثمائة عام، مع أنه لا يستجيب للتوقيت الصارم للحدث الجاري؛ النقد الأدبي الذي يحاول أن يدرك جِدَّةَ عمل حتى يسجله بهذه الطريقة في الذاكرة التاريخية. لو لم يصاحب هذا التأمل تاريخ الرواية، لما عرفنا اليوم شيئاً عن دوستوفسكي أو جويس أو بروست. ولولاه لانتهى كلّ عمل إلى الأحكام التعسُّفية والنسيان السريع. والحال هذه، أثبتت حالة رشدي (إن لم يزل هناك حاجة إلى برهان) أن هذا التأمل لم يعد يُمَارَس. فقد تَحَوَّل النقد الأدبي خفية وببراءة وبقوة الأشياء وبالتطور

الاجتماعي والصحافة إلى مجرد **إعلام** (ذكي غالباً، وسابق لأوانه دوماً) عن **الحدث الأدبي الجاري**.

كان الحدث الأدبي الجاري في حالة **آيات شيطانية** هو الحُكم بالموت على المؤلف. في هذا الظرف الذي يتساوى فيه الموت والحياة، يبدو من العبث تقريباً الكلام عن الفن. ماذا يمثّل الفن، في الحقيقة، في مواجهة المبادىء الكبيرة المتوعّدة؟ لذلك تمحورت جميع التعليقات في كلِّ مكان من العالم حول إشكالية المبادىء: حرية التعبير؛ ضرورة الدفاع عنها (في الحقيقة، دافع الناس عنها واحتجّوا ووقَّعوا العرائض)؛ الدين؛ الإسلام والمسيحية؛ لكن هذا السؤال أيضاً: هل يملك كاتب الحق الأخلاقي في التجديف وجرح المؤمنين بهذه الطريقة؟ وكذلك هذا الشك: هل هاجم رشدي الإسلام ليصبح معروفاً فقط وليبيع كتابه اللامقروء؟

وبإجماع خفيّ (شاهدتُ في كل مكان من العالم ردّ الفعل ذاته) اتهم الأدباء والمثقفون والمطلعون على أسرار الصالونات هذه الرواية بالنفاج. قرَّروا أن يقاوموا هذه المرة أي تأثير تجاري ورفضوا أن يقرؤوا ما بدا لهم مجرد موضوع للإثارة. وقَّعوا على جميع العرائض المؤيدة لرشدي، وهم يجدون في الوقت ذاته اللياقة ليقولوا بابتسامة متأنقة: «كتابه؟ أوه، لا، أوه لا! لم أقرأه» واستفاد رجال السياسة من «حالة النكبة» الغريبة للروائي الذي لم يكونوا يحبونه. لن أنسى أبداً النزاهة الفاضلة التي أظهروها آنذاك: «نحن ندين فتوى الخميني. حرية التعبير مقدَّسة بالنسبة لنا، لكننا نشجب استخدامها في هذا الهجوم على الإيمان. إنه هجوم معيب وبائس ويسيء إلى معتقد الشعوب».

وطبعاً لم يعُد أحد يضع موضع الشك أن رشدي هاجم الإسلام، لأنّ الاتهام وحده أصبح حقيقة؛ فلم يعُد لنص الكتاب أية أهمية؛ ولم يعد موجوداً.

تصادم ثلاثة عصور

حالة فريدة في التاريخ: ينتمي رشدي في أصله إلى المجتمع الإسلامي الذي لم يزل في قسمه الأعظم يعيش حتى الآن في عصر سابق على الأزمنة الحديثة. يكتب كتابه في أوروبا في عصر الأزمنة الحديثة، أو بدقّة أكثر في نهاية هذا العصر.

ومثلما كان الإسلام الإيراني يبتعد في تلك اللحظة عن الاعتدال الديني نحو ثيوقراطية مقاتلة، كذلك كان تاريخ الرواية مع رشدي ينتقل من الابتسامة اللطيفة والمُتَأَسْتِذَة لتوماس مان إلى المخيّلة الجموحة المستمدة من النبع المُكْتَشَفِ حديثاً في الفكاهة الرابلية. تصادمت التناقضات وبلغت أوجها.

من هذه الزاوية، لا تبدو إدانة رشدي مجرد صدفة وجنون، إنما كصراع عميق بين عصرين: الثيوقراطية تهاجم الأزمنة الحديثة، وتَتَّخِذُ إبداعها الأكثر تمثيلاً لها كدريئة: الرواية. لأن رشدي لم يُجَدِّف. ولم يُهَاجم الإسلام. كتب رواية، لكن هذا بالنسبة إلى الروح الثيوقراطية أسوأ من هجوم؛ لأنّه حين يهاجم أحد ديناً (بمناظرة أو تجديف أو بدعة)، فإن بوسع حراس المعبد الدفاع عنه بيُسر في نطاق اختصاصهم وبلغتهم الخاصة؛ أما الرواية فهي بالنسبة إليهم كوكبٌ آخر؛ عالمٌ آخر مشيدٌ على أنطولوجيا أخرى؛ جحيمٌ

حقيقته الوحيدة هي أنه بلا سلطة وغموضه الشيطاني يُحَوِّلُ كل اليقينيات إلى ألغاز.

لنشدِّد على ذلك: إنه ليس هجوماً؛ بل غموضاً؛ فالجزء الثاني من **آيات شيطانية** (أي الجزء المتهم بالجريمة الذي يذكر محمد ويتصدى لأصل الإسلام) يُقَدَّم في الرواية **كحلم** لجبريل فاريشا الذي سَيُؤَلِّفُ، بعد ذلك، حسب هذا الحلم، فيلماً رخيصاً سيلعب فيه هو نفسه دور رئيس الملائكة. القصة على هذا النحو متماثلة **بشكل مضاعف** (أولاً كحلم، وبعد ذلك كفيلم رديء سيُمنى بالفشل)، ومُقَدَّمَة إذاً ليس باعتبارها أمراً مؤكداً، إنما باعتبارها **ابتكاراً لُعَبياً**. أهي ابتكار فظ؟ أعترض على ذلك: لقد جعلتني أفهم، للمرة الأولى في حياتي، **شاعرية** الدين الإسلامي والعالم الإسلامي.

لنتابع هذا الحديث: لا مكان للحقد في عالم النسبية الروائية: الروائي الذي يكتب رواية لتصفية حساباته (سواء كانت حسابات شخصية أم إيديولوجية) محكوم عليه بالإخفاق الجمالي الكلي والمُؤَكد. الفتاة الشابة عائشة التي تقود القرويين المهلوسين إلى الموت هي غولة بالتأكيد، لكنها أيضاً فاتنة ومدهشة (مُكَلَّلَة بفراشات ترافقها في كل مكان) وغالباً مُؤَثِّرَة؛ وحتى في صورة الإمام المغترب (الصورة المتخيلة للخميني)، نجد فهماً موقراً تقريباً؛ فالحداثة الغربية نُظِرَ إليها بارتياب، ولم تُقَدَّم بأيّ حال على أنها أرفع منزلة من التقليد الشرقي القديم؛ فالرواية «تستكشف تاريخياً ونفسياً» النصوص المقدسة القديمة، لكنها تشير فوق ذلك إلى أي مدى حَطَّ التلفاز والإعلان وصناعة التسلية من قدرها؛ فهل استفادت على الأقل الشخصيات اليسارية، التي تندد بتفاهة العالم الحديث، من

تعاطف لا يشوبه عيب حيال المؤلف؟ آه لا، إنهم مضحكون بشكل يدعو للرثاء وتافهون كتفاهة محيطهم؛ فلا أحد محق ولا أحد مخطىء تماماً في هذا **الكرنفال الكبير للنسبية** الذي شَكَّلَهُ هذا العمل.

في **الآيات الشيطانية**، فن الرواية هو إذاً من اتُّهِمَ بالجريمة. لهذا السبب، في كلّ هذه القصة المحزنة، ليس حكم الخميني هو المحزن أكثر (ذلك الحكم الذي ينتج من منطق قاسٍ، لكنه منسجم) إنما عجز أوروبا عن أن تدافع وتشرح (تشرح بصبر لنفسها وللآخرين) الفن الذي يعتبر أوروبياً أكثر منه فناً للراوية، بعبارة أخرى، أن تشرح ثقافتها الخاصة، وتدافع عنها. «فأبناء الراوية» خذلوا الفن الذي شَكَّلَهم. وأوروبا، «مجتمع الرواية»، تخلَّت عن نفسها بنفسها.

لا يدهشني أن علماء اللاهوت السوربونيين، البوليس الإيديولوجي للقرن السادس عشر الذي أوقد الكثير من المحارق، قد نغَّصوا حياة رابليه، مرغمين إياه على الفرار والاختباء. ما يبدو لي مدهشاً ومثيراً للإعجاب، هو الحماية التي أحاطه بها رجال متنفذون في زمنه، مثل الكاردينال بيلاي والكاردينال أوديه، وعلى الأخص ملك فرنسا فرانسوا الأول. هل أرادوا أن يدافعوا عن مبادىء؟ عن حرية التعبير؟ حقوق الإنسان؟ كان الدافع لموقفهم أرقى من ذلك؛ فقد أحبوا الأدب والفنون.

لا أرى اليوم في أوروبا أي شخص مثل الكاردينال بيلاي ولا مثل فرانسوا الأول، لكن هل لا تزال أوروبا هي أوروبا؟ أي «مجتمع الرواية»؟ بعبارة أخرى: هل لا تزال توجد في عصر الأزمنة

الحديثة؟ ألم تدخل الآن في عصر آخر ليس له اسم بعد ولم يعد بالنسبة له لفنونها الكثير من الأهمية؟ في هذه الحالة، لماذا نندهش من أنها لم تَثُرْ بشدة حين حُكِمَ بالموت لأول مرة في تاريخها على فن الرواية، **فنها** بامتياز؟ في هذا العصر الجديد، وحسب الأزمنة الحديثة، ألا تحيا الرواية منذ بعض الوقت حياة المحكوم بالموت؟

رواية أوروبية

كي أحدِّد بدقة الفن الذي أتحدث عنه، سأسميه **بالرواية الأوروبية**. لا أعني بهذه التسمية: الروايات التي ظهرت في أوروبا بأقلام أوروبيين، بل: الروايات التي تعدّ جزءاً من تاريخ بدأ مع مطلع الأزمنة الحديثة في أوروبا. بالتأكيد توجد روايات أخرى: الرواية الصينية، والرواية اليابانية، والرواية الإغريقية القديمة، لكن تلك الروايات لم ترتبط بأية صلة تطورية بالمشروع التاريخي المولود مع رابليه وسيرفانتس.

أتحدثُ عن **الرواية الأوروبية** ليس فقط لتمييزها عن الرواية الصينية (مثلاً)، بل أيضاً لأقول إن تاريخها متعدِّد القوميات؛ وأن الرواية الفرنسية، أو الرواية الإنكليزية، أو الرواية الهنغارية ليست قادرة على خلق تاريخها الذاتي المستقل، إلا أنها تسهم كلها في تاريخ مشترك وعالمي، يشكل السياق الوحيد الذي يمكن لتلك الروايات أن تظهر فيه، ويخلق معنى تطور الرواية وقيمة الأعمال الخاصة.

وفي المراحل المختلفة للرواية، تسلَّمتْ الأمم المختلفة زمام

المبادرة كما في سباق التتابع: أولاً إيطاليا مع بوكاشيو، المبشر الكبير؛ ثم فرنسا رابليه؛ ثم إسبانيا سيرفانتس ورواية التشرد؛ والقرن الثامن عشر قرن الرواية الإنكليزية الكبيرة مع التدخل الألماني لغوته قبيل نهايته؛ القرن التاسع عشر الذي يخصّ فرنسا بكامله مع دخول الرواية الروسية في ثلثه الأخير، وبعد ذلك مباشرة ظهور الرواية الإسكندنافية. ثم القرن العشرين ومغامرة المركزية الأوروبية مع كافكا وموزيل وبروخ وغومبروفيتش...

لو كانت أوروبا قومية واحدة، فلا أعتقد أنّ تاريخ روايتها كان يمكن أن يستمر بهذه الحيوية والقوة والتنوع لفترة أربعة قرون. تلك الظروف التاريخية المتجددة دوماً (بمحتواها الوجودي) المنبثقة تارة في فرنسا وأخرى في روسيا، ثم في أماكن أخرى مختلفة، هي التي دفعت مسيرة فن الرواية، وحَمَّلَتْه إيحاءات جديدة، واقترحت عليه حلولاً جمالية جديدة. كأنّ تاريخ الرواية خلال مسيرته أيقظ الأجزاء المختلفة من أوروبا واحدة إثر أخرى، مؤكداً لها خصوصيتها ودامجاً إياها في الوقت ذاته في وعي أوروبي مشترك.

للمرة الأولى في هذا القرن تولد المبادرات الكبرى في تاريخ الرواية الأوروبية خارج أوروبا: أولاً في أميركا الشمالية، في أعوام العشرينيات والثلاثينيات، ثم في أميركا اللاتينية مع أعوام الستينيات. بعد المتعة التي زوّدني بها فن باتريك شاموازو روائي جزر الأنتيل، ومن ثم فنّ رشدي، أفضلُ الحديث بشكل عام عن **رواية ما تحت خط العرض الخامس والثلاثين** أو عن **رواية الجنوب**: ثقافة روائية عظيمة وجديدة تتميز بمعنى غريب للواقع المرتبط بمخيلة جامحة تتجاوز كل قواعد مشابهة الحقيقة.

هذه المخيلة تدهشني دون أن أفهم تماماً من أين تنشأ. من كافكا؟ بالتأكيد. هو مَن أقرّ في هذا القرن الأحداث المستبعَد حدوثها في فن الرواية، لكن المخيلة الكافكاوية تختلف عن مخيلة رشدي أو ماركيز؛ فهذه المخيلة الواسعة تبدو متجذِّرة في الثقافة الخاصة للجنوب؛ مثلاً في أدبها الشفهي، الحي دوماً (شاموازو ينتسب إلى الرواة البيض المولودين في المستعمرات) أو كما يحلو لفوينتيس أن يُذَكِّرَ بحالة أميركا اللاتينية، في أسلوبها الباروكي، الأكثر غزارة، والأكثر «طيشاً» من الأسلوب الباروكي لأوروبا.

مفتاح آخر لهذه المخيلة: **التأقلم الاستوائي للرواية**. تخطر ببالي فانتازيا رشدي: يحلّق فاريشا فوق لندن ويتمنى «التأقلم الاستوائي» لهذه المدينة العدوانية: يلخِّص فوائد التأقلم: «التأسيس لقيلولة عالمية [. . .] من تشكيلات جديدة من الطيور على الأشجار (أراس[1]، طواويس، ببغاوات)، من أنواع جديدة من الأشجار تحت الطيور (جوز الهند، شجر التمر هندي، شجر تين البنغال الكثيف) [. . .] الحماس الديني والتحريض السياسي [. . .] الأصدقاء الذين يحلّ بعضهم على بعض فجأة دون إخطار، إغلاق مآوي العجزة، نفوذ الأسر الكبيرة، طعام كثير التوابل [. . .]. المساوئ: الكوليرا، التيفوئيد، مرض التكاثر، أدعياء التدين، غبار، ضجيج، ثقافة الإفراط».

(«ثقافة الإفراط»: إنها عبارة ممتازة. ميلُ الرواية في المراحل الأخيرة من حداثتها. في أوروبا: تندفع الرتابة اليومية إلى حدّها

---

(1) أراس (aras): ببغاء برازيلية كبيرة.

الأقصى؛ تحليل سفسطائي للرمادية على أساس رمادي؛ وخارج أوروبا: تراكمُ التصادفات الاستثنائية جداً؛ ألوانٌ تتراكم فوق الألوان. خطر: سأم من الرمادية في أوروبا ورتابة ما هو مثير خارج أوروبا).

إنّ الروايات المنتجة تحت خط العرض الخامس والثلاثين، ولو أنها غريبة قليلاً عن الذوق الأوروبي، فهي امتداد لتاريخ الرواية الأوروبية، بشكلها وروحها، وهي تشبه أيضاً على نحو مدهش ينابيعها الأولى؛ ولا يجري الآن النسغ القديم لرابليه بفرح في أي مكان آخر مثلما يجري في أعمال هؤلاء الروائيين غير الأوروبيين.

يوم لن يعود بانورج يضحك أحداً

هذا ما يجعلني أعود مرة أخيرة إلى بانورج. ففي **بانتاغرويل**، يقع في غرام سيدة، ويريد أن ينالها بأيّ ثمن. في الكنيسة، يخاطبها أثناء القداس (أليس هذا مقدساً يُدَنَّس؟) بكلمات فاجرة مذهلة (التي يمكن أن تكلِّفه اليوم في أميركا مئة وثلاثة عشر عاماً من السجن بسبب التحرش الجنسي) وعندما ترفض الاستماع ينتقم منها بأن ينشر على ملابسها مفرزات كلبة في طور السِفاد. ولدى خروجها من الكنيسة تجري في إثرها كلّ كلاب الضواحي (ستمئة ألف وأربعة عشر كما يقول رابليه) وتبول عليها. أتذكر أعوامي العشرين وعنبر العمال، والترجمة التشكيلية لكتاب رابليه تحت سريري. اضطررت مراراً أن أقرأ للعمال المندهشين من هذا الكتاب الضخم هذه القصة التي سرعان ما حفظوها عن ظهر قلب. ومع أنهم أناس يتمتعون بأخلاق

فلاحية، بل ومحافظة، لم يتخلَّل ضحكهم أدنى إدانة للتحرش الشفهي والبولي؛ لقد أحبوا بانورج، حتى إنهم أطلقوا اسمه على أحد رفاقنا؛ آه لا، إنه ليس زير نساء، إنما هو شاب معروف بسذاجته وعفَّته المفرطة، وكان يخجل أن نراه عارياً أثناء الاستحمام. أسمعُ صيحاتهم كأنّ ذلك حدث البارحة: «بانورك (هذا لفظنا التشيكي لهذا الاسم) هيا إلى الاستحمام! وإلا سنغسلك ببول الكلاب!».

ما زلت أسمع تلك الضحكة الجميلة التي كانت تسخر من حياء رفيق، لكنها في الوقت ذاته تعبِّر حيال هذا الحياء عن حنان يكاد يكون مدهشاً. لقد فتنتهم الكلمات الفاحشة التي وجَّهها بانورج للسيدة في الكنيسة، لكن سرَّهم بالمثل العقاب الذي أوقعته به عفة السيدة، التي بدورها، وآنذاك بلغت متعتهم أوجها، عوقبت ببول الكلاب. مع من تَعَاطَفَ رفاقي القدامى؟ مع الحياء؟ أم الوقاحة؟ مع بانورج؟ أم السيدة؟ أم مع كلاب حظيت بامتياز تُحْسَدُ عليه في أن تبوّل على حسناء جميلة؟

الفكاهة: الوميض الإلهي الذي يكشف عن العالم في غموضه الأخلاقي وعن الإنسان في قصوره العميق في الحكم على الآخرين؛ الفكاهة: النشوة التي تثيرها نسبية الأشياء الإنسانية؛ المتعة الغريبة المتحدرة من اليقين بأنه لا يوجد يقين.

لكن الفكاهة كما يذكر أوكتافيو باز، هي «الابتكار العظيم للروح الحديثة». ليست موجودة منذ الأزل ولن تظلّ إلى الأبد أيضاً.

القلب مكروب، فأنا أفكِّر في يوم لن يعود فيه بانورج يضحك أحداً.

الجزء الثاني

ظل القديس غارتا الخَصَّاء

1

في أساس صورة كافكا المنتشرة اليوم في كلّ العالم تقريباً هناك رواية كتبها برود بعد وفاة كافكا مباشرة وطبعها عام 1926. استمتعوا بعنوانها: **المملكة المفتونة بالحب**. هذه الرواية - المفتاح هي رواية ذات رمز. نتعرف في بطلها على كاتب ألماني في براغ يُدعى نوي، الصورة الشخصية المزخرفة لبرود (المحبوب من النساء والمحسود من الأدباء). يخدع[1] نوي - برود زوجاً، فينجح هذا الزوج بمكائد خبيثة ومتقنة في إدخاله بعد ذلك إلى السجن لمدة أربع سنوات. نجد أنفسنا فوراً في قصة مطرَّزة بالمصادفات المستبعَدة الحدوث (تتلاقى الشخصيات بمحض الصدفة في عرض البحر على ظهر باخرة، وفي أحد شوارع هايفا وفي أحد شوارع فيينا)، ونشهد الصراع بين الصالحين (نوي وعشيقته) والأشرار (الزوج المخدوع والسوقي إلى حدّ أنه يستحق قرونه[2]، وناقد أدبي ينتقد بمنهجية

---

(1) Cocufier: خدع الزوج، جعل له قرنان؛ أي اتخذ زوجته عشيقة.

(2) يستحق قرونه: يستحق أن تخونه زوجته مع رجل آخر.

صارمة مؤلفات نوي الجميلة)، وتهزّنا التغيرات الميلودرامية المفاجئة (تنتحر البطلة لأنها لم تعد تستطيع احتمال الحياة بين الزوج المخدوع والرجل الخادع)، نستحسن حساسية نفس نوي - برود الذي يُغمى عليه في كل مناسبة.

كانت هذه الرواية ستُنسى قبل أن تكتب لولا شخصية غارتا. لأن غارتا، الصديق الحميم لنوي، هو صورة كافكا. لولا هذا الرمز، لكانت هذه الشخصية من أكثر الشخصيات غير المرغوبة في كل تاريخ الأدب؛ فقد وُصِفَ بأنه «قديس من زمننا»، لكننا لا نعلم شيئاً مهماً حتى عن منصبه المقدس، باستثناء أن نوي - برود في غرامياته الصعبة يبحث من حين إلى آخر لدى صديقه عن نصيحة فلا يستطيع صديقه تقديمها له، لأنه بوصفه قديساً ليس لديه تجربة من هذا النوع.

أي تناقض غريب: صورة كافكا كلها، ومصير نتاجه الأدبي المطبوع بعد وفاته صُمِّمَا ورُسِمَا لأول مرة في هذه الرواية الساذجة، في هذا العمل الأدبي التافه، وفي هذه الحبكة الروائية الكاريكاتورية التي تقع بالضبط في القطب المناقض لفن كافكا من الناحية الجمالية.

2

بضع استشهادات من الرواية: كان غارتا «قديساً من زمننا، قديساً حقيقياً». «وإحدى مآثره أنه ظلّ دوماً مستقلاً وحراً وحكيماً في مواجهة كلّ الأساطير، مع أنه ينتمي إليها في الصميم». «كان يتوخى النقاء المطلق، ولم يسعَه أن يتوخى شيئاً آخر...»

إن كلمات، قديس، وتقوى، وأسطورة، ونقاء، ليست مرتبطة ببلاغة ما؛ ولا بد أن تُؤْخَذ بالمعنى الحرفي: «من بين كلّ الحكماء والأنبياء الذين وطئوا هذه الأرض، كان الأكثر صمتاً [...] وربما لم يكن يلزمه إلّا الثقة بنفسه ليصبح هادي الإنسانية! لا، لم يكن هادياً ولم يتكلم إلى الشعب، ولا إلى حواريين أسوة بالقادة الروحيين الآخرين للبشر. ظلّ محافظاً على الصمت؛ فهل كان ذلك لأنه تَعَمَّقَ مبكراً في السر العظيم؟ ما يسعى إليه هو بلا شك أصعب ممّا توخاه بوذا؛ لأنه لو نجح لكان أصبح هادياً أبدياً».

وأيضاً: «كان جميع مؤسسي الأديان واثقين من أنفسهم؛ لكن أحدهم -وهو يعرف أنه ليس الأكثر إخلاصاً من الجميع- يدعى لاوتسو، عاد إلى الظلّ بمبادرته الشخصية. وغارتا تصرَّف من دون شك بالطريقة ذاتها».

تم تقديم غارتا على أنه شخص يكتب. «وافق نوي على أنْ يصبح منفِّذ وصية غارتا فيما يتعلق بنتاجاته الأدبية. فقد طلب غارتا منه ذلك، لكنه اشترط عليه شرطاً غريباً هو أن يمزِّق كل شيء». كان نوي «يُخمن سبب هذه الرغبة الأخيرة. فغارتا لم يُبَشِّر بدين جديد، إنما أراد أن يعيش إيمانه. وهذا ما تطلَّب منه جهداً فائقاً. وبما أنه لم يتوصل إلى ذلك، فقد ظلَّت كتاباته (وهي درجات بائسة كان عليها أن تساعده على الارتقاء نحو القمم) بلا قيمة بالنسبة له».

بَيْدَ أنّ نوي - برود لم يشأ أن يُنَفِّذَ رغبة صديقه لأنه برأيه «حتى في حالة المحاولات البسيطة، تحمل مؤلفات غارتا للناس التائهين في الليل هاجس الخير السامي والفريد الذي يميلون إليه».

أجل لقد تمّ ذلك.

3

لولا برود، لما كنّا نعرف اليوم حتى اسم كافكا. فقد نشر برود روايات صديقه الثلاث إثر موته مباشرة، دون أن تُحْدِثَ أيّ صدى. أدرك عندئذٍ أنّ عليه أن يخوض حرباً حقيقية ومديدة حتى يفرض نتاج كافكا الأدبي. ويعني فرض عمل أدبي تقديمه وتأويله. وكان هذا من جانب برود هجوماً مدفعياً حقيقياً: المقدمات: **المحاكمة** (1925)، مقدمة **القصر** (1926)، مقدمة **أميركا** (1927)، مقدمة **وصف معركة** (1936)، مقدمة **الرسائل والمذكرات** (1937)، مقدمة **القصص** (1946)، مقدمة **محادثات يانوش** (1952)؛ ومن ثم حَوَّلَ إلى مسرحيات: **القصر** (1953)، **أميركا** (1957)؛ وكتب على الأخص أربعة كتب مهمة في التأويل (لاحظوا العناوين جيداً!): **فرانز كافكا، سيرة** (1937)، **الإيمان والهداية عند فرانز كافكا** (1946)، **فرانز كافكا الهادي إلى السبيل** (1951)، **اليأس والخلاص في أعمال فرائز كافكا الأدبية** (1959).

لقد أَكَّدَتْ هذه النصوص كلها وطَوَّرَتْ الصورة المرسومة في رواية **المملكة المفتونة بالحب**: كافكا هو قبل كل شيء المفكر الديني (der religiose Denker). صحيح أنه «لم يقدِّم قط شرحاً منهجياً لفلسفته وتصوّره الديني للعالم. رغم هذا يمكن استنتاج فلسفته من أعماله الأدبية، ولا سيما أقواله وحِكَمِه، لا بل من شعره ورسائله ومذكراته، وبالتالي من طريقة حياته (على الأخص منها)».

وأبعد من ذلك: «لا يمكننا أن نُدرك مكانة كافكا الحقيقية ما لم

نميِّز بين مسارين في أعماله الأدبية: 1) حِكَمِه، 2) نصوصه السردية (الروايات، القصص)».

«يعرض كافكا في حِكَمِه الكلمة اليقينية (das positive Wort)، وإيمانه، ودعوته العنيفة لتغيير الحياة الشخصية لكلّ فرد».

في رواياته وقصصه، «يصفُ العقاب الفظيع المخصّص لأولئك الذين لا يريدون أن يسمعوا الكلمة (das Wort) ولا يتبعون الطريق القويم».

لاحظوا جيداً هذا التسلسل الهرمي؛ في الأعلى: حياة كافكا بوصفها مثالاً يُحْتذى به؛ في الوسط: الحِكَم، أي كل فقرات الأمثال «الفلسفية» في مذكراته؛ وفي الأسفل: الأعمال الأدبية السردية.

كان برود مثقفاً ألمعياً ذو طاقة خارقة؛ رجلٌ شجاعٌ مستعدٌّ للقتال من أجل الآخرين؛ وكان ارتباطه بكافكا حميمياً ونزيهاً. لم تكن المصيبة تكمن إلّا في توجُّهه الفني: إنه رجل أفكار، ولا يعرف ما هو الشغف بالشكل؛ ورواياته (كتب منها حوالي العشرين) تقليدية بشكل محزن؛ وعلى الأخص: لم يكن يفهم إطلاقاً في الفن الحديث.

لماذا كان كافكا يحبه كثيراً، بالرغم من ذلك؟ وهل يمكنكم أن تكفوا عن حب صديقكم المفضل لأنه مهووس بكتابة الأشعار الرديئة؟

بَيْد أنّ الذي ينظِم الأشعار الرديئة أصبح رجلاً خطيراً منذ أنْ بدأ ينشر أعمال صديقه الشاعر الأدبية. لنتخيل أنّ المُعَلِّقَ الأرفع شأناً على لوحات بيكاسو هو رسام لم يفلح حتى في فهم

الانطباعيين. ماذا كان سيقول عن لوحات بيكاسو؟ على الأرجح مثلما قال برود عن روايات كافكا: إنها تصف لنا «العقاب المرعب المخصص لأولئك الذين لا يتبعون الطريق القويم».

4

خلق ماكس برود صورة كافكا وصورة أعماله الأدبية؛ وخلق في الوقت ذاته العلم **الكافكاوي** (kafkologie). وحتى حين يودّ الكافكاويون الابتعاد عن والدهم، فإنهم لا يخرجون أبداً من الأرض التي حدَّدها لهم. ورغم الكمّ الهائل لنصوص العلم الكافكاوي، فإنه لم يزل يُطَوِّرُ، في قراءات لا حصر لها، الخطاب ذاته والتفكير ذاته الذي لا ينفكّ يغذي نفسه بنفسه مع تزايد استقلاله عن أعمال كافكا. وهكذا يُنْتِجُ العلم الكافكاوي تصوّره عن كافكا ويحافظ عليه بواسطة مقدمات لا تُحصى وملاحق وملاحظات وتراجم ودراسات أحادية ومداولات جامعية وأطروحات، حتى إنّ المؤلف الذي يعرفه الناس باسم كافكا لم يعُد كافكا، بل أصبح كافكا الذي يرسمه العلم الكافكاوي.

كيف يتحدَّد العلم الكافكاوي؟

1) على منوال برود، لا يبحث العلم الكافكاوي مؤلفات كافكا في **السياق العريض** للتاريخ الأدبي (سياق تاريخ الرواية الأوروبية)، بل ينحصر تقريباً في **السياق الجزئي التُرْجُمي**. يستند بواسديفر وألبيري في دراساتهم الأحادية إلى بروست رافضين التفسير الترجمي للفن، لكي يقولا فقط إن كافكا ينبغي أن يكون استثناءً للقاعدة،

ومؤلفاته «لا يمكن فصلها عن شخصيته. وإذ يُسَمي جوزيف، روان، شامشا، المساح، بوندمان، جوزفين المغنية المحترقة، الصائم أو البهلوان، فإن بطل مؤلفاته ليس سوى كافكا نفسه». فالسيرة الذاتية هي المدخل الرئيس لفهم معنى العمل. الأسوأ: هو أن يكون المعنى الوحيد للعمل الأدبي مفتاحاً لفهم السيرة.

2) على منوال برود، **تغدو سيرة كافكا**، بقلم الكافكاويين، **سيرة مُعَظَّمَة**؛ فقد أنهى رومان كارست خطابه في ندوة ليبليس 1963 بتفخيم لا يُنسى: «عاش فرانز كافكا وتألم من أجلنا!» وهناك أنواع مختلفة من السِيَرِ المُعَظَّمَة: الدينية والدنيوية: كافكا شهيد وحدته؛ اليساريون: كان كافكا يتردد «بمثابرة» على اجتماعات الفوضويين (حسب شهادة مولعة بالكذب، لم تزل تُذْكَر، ولم تتأكد قط) وكان «شديد التنبُّه لثورة 1917». لكل كنيسة أناجيلها: **محادثات** غوستاف يانوش. ولكل قديس حركة قربانية: إرادة كافكا أن يهدم عمله الأدبي.

3) على منوال برود، **يزيح العلم الكافكاوي كافكا بمنهجية من الميدان الجمالي**: إما باعتباره «مفكراً دينياً» وإما إلى اليسار باعتباره معارضاً للفن «لا تحوي مكتبته المثالية إلا كتب مهندسين، أو مختصين بآلالات، وكتب رجال قانون بليغين» (كتاب دولوز وغياتاري). ويدرس بلا كلل علاقاته بكيركيغارد ونيتشه وعلماء اللاهوت، لكنه يتجاهل الروائيين والشعراء. حتى كامو في مقاله لا يتكلم عن كافكا كروائي، بل كفيلسوف. يدرسُ بالطريقة ذاتها مؤلفاته الخاصة ورواياته لكنه يفضل الأولى بوضوح: وَقَعْتُ بالصدفة على مقالة عن كافكا لروجيه غارودي حين كان لا يزال ماركسياً:

يذكر 54 مرة **رسائل كافكا**، و45 مرة **مذكرات كافكا**؛ و35 مرة **محادثات يانوش**؛ و20 مرة **القصص**؛ و5 مرات **المحاكمة**، و4 مرات **القصر**؛ ولا مرة **أميركا**.

4) على منوال برود، **يتجاهل العلم الكافكاوي وجود الفن الحديث**؛ كأن كافكا لم ينتمِ إلى جيل المبدعين الكبار، سترافنسكي، فيبيرن، بارتوك، أبولينير، موزيل، جويس، بيكاسو، براك، الذين ولدوا جميعاً مثله بين عامي 1880 و1883. وعندما برزت في أعوام الخمسينيات فكرة ارتباطه ببيكيت، احتجّ برود على الفور: لا علاقة للقديس غارتا بهذا الانحطاط!

5) العلم الكافكاوي ليس نقداً أدبياً (فهو لا يفحص قيمة العمل: لا يفحص جوانب الوجود المجهولة حتى ذلك الحين المستشفة من العملِ الأدبي، ولا الإبداعات الجمالية التي عدل بواسطتها اتجاهات التطور الفني... إلخ)؛ **العلم الكافكاوي هو تأويل**. وبوصفه تأويلاً، لا يسعه أن يرى في روايات كافكا إلا رموزاً. هي رموز دينية (برود: القصر = نعمة الله؛ المساح = (Parsifal) الجديد باحثاً عن الإلهي... إلخ)؛ رموز خاصة بالتحليل النفسي، وجودية، ماركسية (المساح = رمز الثورة، لأنه يتعهد بتوزيع جديد للأراضي)؛ رموز سياسية (**المحاكمة** لأورسون ويليس). في روايات كافكا لا يبحث العلم الكافكاوي عن العالم الحقيقي الذي حسنته مخيلة واسعة؛ إنه يوضح الرسائل الدينية ويفكّ رموز الحِكَم الفلسفية.

5

«إن غارتا قديسٌ من زمننا، قديسٌ حقيقي»، لكن هل يمكن أن يتردَّد قديس على المواخير؟ نشر برود مذكرات كافكا منتقداً إياها قليلاً؛ لم يستبعد منها التلميحات إلى المومسات فقط، بل وكل ما يتعلق بالجنسانية. أثار العلم الكافكاوي دوماً شكوكاً حول فحولة مؤلفه وكان يطيب له أن يسهب في الحديث عمّا يخص معاناته من العنانة. لذلك أصبح كافكا منذ زمن طويل القديس الشفيع للعصابيين والمحبطين وفاقدي الشهوة والضعفاء، القديس الشفيع للمجانين والمتحذلقين المثيرين للسخرية والهستيريين (عند أورسون ويليس يصرخ «ك» بشكل هستيري، في حين أن روايات كافكا هي الأقل هستيرية في كل تاريخ الأدب).

لا يعرف كتَّاب السِيَر الحياة الجنسية الخاصة لزوجاتهم، لكنهم يعتقدون أنهم يعرفون الحياة الجنسية لستاندال أو فوكنر. لا أتجرأ على القول عن الحياة الجنسية لكافكا إلا ما يأتي: كانت الحياة الإيروتيكية (غير الميسَّرة كثيراً) في زمنه تشبه قليلاً حياتنا الإيروتيكية: لم تكن الفتيات الشابات يجامعن آنذاك قبل الزواج؛ ولا يبقى للعازب سوى احتمالين: النساء المتزوجات من الأسر الراقية أو النساء السهلات المنال من الطبقات الدنيا: البائعات والخادمات وبالتأكيد المومسات.

تتغذى المخيلة في روايات برود من الينبوع الأول؛ من إثارته الجنسية المتحمسة والرومانسية (الخيانات الزوجية الدراماتيكية، الانتحارات، الغيرة المرضية) ومن لا جنسيته: «تخطىء النساء إذ

يعتقدن أنّ حبيب القلب لا يولي اهتماماً إلا للامتلاك الجسدي. فهذا الامتلاك الجسدي ليس إلا رمزاً للشعور، ودليلاً على أنّ المرأة تخصني روحاً وجسداً. وليس حبّ الرجل سوى معركة لكسب رفق المرأة (بالمعنى الحرفي للكلمة) وطيبتها» (**المملكة المفتونة بالحب**).

وعلى العكس، فإنّ المخيلة الإيروتيكية في روايات كافكا تنهل تقريباً من ينبوع آخر حصراً: «مكثتُ أمام ماخور كما أمكث أمام بيت حبيبة» (**المذكرات**، 1910؛ جملة حظر نشرها برود).

مع أنّ روايات القرن التاسع عشر استطاعت أن تحلِّل بمهارة كل الاستراتيجيات الغرامية، فقد تركت الجنسانية والممارسة الجنسية ذاتهما محجوبتين. وفي العقود الأولى من قرننا، خرجت الجنسانية من ضباب الوجد الرومانسي. كان كافكا أحد الأوائل (مع جويس بالتأكيد) الذي كشف عنها في رواياته. لم يُظْهِر الجنسانية بوصفها ملعباً مخصصاً لاجتماع صغير للفاسقين (على طريقة القرن الثامن عشر)، بل بوصفها حقيقة تافهة وأساسية في آنٍ معاً لحياة أيّ إنسان. يستشف كافكا المظاهر **الوجودية** للجنسانية: الجنسانية تعارض الحب؛ غرابة الآخر كشرط وكضرورة للجنسانية؛ غموض الجنسانية: جوانبها المثيرة التي تثير في الوقت ذاته النفور؛ تفاهتها الفظيعة التي لا تقلّل إطلاقاً من سلطتها المفزعة... إلخ.

كان برود رومانسياً. وبالمقابل أظنّ أنني أميِّز في أساس روايات كافكا عداء عميقاً للرومانسية؛ يتبدى هذا العداء في كل مكان: في الطريقة التي يرى بها كافكا المجتمع، وأيضاً في الطريقة التي يبني بها جملته؛ لكن أصله يوجد على الأرجح في رؤية كافكا الجنسانية.

6

يُطْرَدُ الشاب كارل روسمان (بطل رواية **أميركا**) من المنزل الأبوي ويُرْسَل إلى أميركا بسبب حادث جنسي بائس مع خادمة «جعلته أباً». كانت الخادمة تهتف بفرح قبل المضاجعة: «كارل، أوه يا عزيزي كارل!»، «أما هو فلم يدرك شيئاً البتة، وكان يشعر بالإثم في كلّ هذه العدّة الدافئة للسرير التي ظنَّت أنها جمعتها خصيصاً لأجله...». ثم «هزته وأصغت إلى قلبه، وأمالت صدرها إليه ليصغي إلى قلبها بالطريقة ذاتها». بعد ذلك، « فتشت بين ساقيه بطريقة مثيرة للاشمئزاز حتى إنّ كارل أخرج رأسه وعنقه من بين الوسائد وهو يتخبط». وأخيراً، «ضغطت بطنها على بطنه عدة مرات، فراوده شعور أنها جزء منه وربما لهذا السبب اجتاحه ضيق كريه».

هذا الجماع المتواضع هو سبب كل ما سيحدث في الرواية. إنه لأمر محبط أن نعي أنّ قدرنا، لسبب بديهي، منذور لشيء تافه تماماً. بيْدَ أنّ كل كشف التفاهة غير المتوقعة هو في الوقت ذاته مصدر للهزل. بعد المضاجعة يحزن الكائن الحي. وكافكا هو أول من وصف الجانب الهزلي لهذا الحزن.

الجانب الهزلي للجنسانية: فكرة مرفوضة من جانب الطهريين مثلما هي مرفوضة من جانب الفاجرين الجدد. يخطر ببالي د.هـ. لورنس منشد الإيروس (Eros) المبشر بالمضاجعة، الذي يحاول في رواية **عشيق الليدي شاترلي** أن يعيد الاعتبار للجنسانية بجعلها غنائية، لكن الجنسانية الغنائية ما زالت مضحكة أكثر من العاطفية الغنائية للقرن الماضي.

الطرفة الإيروتيكية لرواية **أميركا** هي برينولدا، فقد سحرت فريدريكو فيلليني. منذ زمن طويل يحلم أنْ يصنع من رواية **أميركا** فيلماً، وفي فيلم **المقابلة** (*Intervista*) يُرينا مشهد توزيع هذا الفيلم الذي يحلم به: تظهر فيه عدة مرشحات غريبات لدور برينولدا اختارهن فيلليني بتلك المتعة المفرطة التي نعرفها فيه. (لكنني أُصِرُّ: هذه المتعة المفرطة، هي أيضاً متعة كافكا. لأنّ كافكا لم يتألم لأجلنا! بل سَخِرَ لأجلنا!).

برينولدا، المغنية السابقة المحترفة «الرقيقة جداً»، مصابة «بالنقرس في ساقيها». برينولدا ذات اليدين الصغيرتين السمينتين والذقن الحادة، «بدينة على نحو مفرط». برينولدا الجالسة وساقاها متباعدتان، تنحني «بصعوبة كبيرة، وهي تتألم كثيراً وترتاح غالباً»، «كي تمسك الحواف العليا من جواربها»؟ برينولدا التي ترفع ثوبها وتمسح بطرفه عيني روبنسون وهو يبكي. برينولدا غير القادرة على أن تصعد درجتين أو ثلاث والتي لا بد من حملها - المشهد الذي تأثر به روبنسون حتى إنه سيتحسر بقية حياته: «آه كم كانت جميلة تلك المرأة، آه، أيها الرب العظيم، كم كانت جميلة!» برينولدا الواقفة في المغطس عارية، يغسلها دولا مارش، مُشْفِقَاً ومنتحباً. برينولدا المتمددة في المغطس ذاته غاضبة وتضرب الماء بقبضتها. برينولدا التي سيستغرق رجلان مدة ساعتين في إنزالها عبر الدرج ليضعاها على كرسي متحرك سيدفعه كارل عبر المدينة إلى مكان غامض، على الأرجح مبغى. برينولدا المغطاة تماماً بشال في هذه العربة حتى إن أحد رجال الشرطة يحسبها أكياس بطاطا.

الجديد في هذا الرسم للقبح الكبير، هو أنه جذابٌ؛ جذابٌ

بشكل مرضي، جذابٌ على نحو مثير للسخرية، لكنه مع ذلك جذاب؛ فبرينولدا هي غولة الجنسانية على حافة الاشمئزاز والإثارة، وصيحات إعجاب الرجال ليست فقط هزلية (إنها هزلية، بالتأكيد، فالجنسانية هزلية!) إنما حقيقية في الوقت ذاته. لن نندهش من أن برود، عاشق النساء الرومانسي، الذي لم تكن المضاجعة بالنسبة له واقعية إنما «رمزاً للشعور»، لم يستطِع أن يرى شيئاً حقيقياً في برينولدا، ولا ظلّ تجربة واقعية، بل رأى وصفاً «للعقاب المرعب المخصص لأولئك الذين لا يتبعون الطريق القويم» فقط.

7

أجمل مشهد إيروتيكي كتبه كافكا يوجد في الفصل الثالث من رواية **القصر**: ممارسة الجنس بين «ك» وفريدا. لم تكدْ تمضي ساعة على مشاهدة «ك» «لتلك الشقراء الصغيرة التافهة» لأول مرة، حتى عانقها وراء طاولة الشراب «في مستنقعات البيرة والقذارات الأخرى التي تغطي الأرض». القذارة: إنها لا تنفصل عن الجنسانية وعن ماهيتها.

لكن بعد ذلك مباشرة، يُظْهِر لنا كافكا في الفقرة ذاتها شاعرية الجنسانية: «هناك، مرت ساعات، ساعات من الأنفاس المشتركة، ومن خفقات القلب المشتركة، ساعات شعر «ك» خلالها دونما انقطاع بأنه يتوه، أو أنه بعيدٌ في عالم غريب أكثر من أيّ كائن قبله، في عالم غريب حتى هواءه ليس فيه أي عنصر من هواء موطنه، حيث

لا بد له أن يختنق من الغربة وحيث لا يستطيع أن يفعل شيئاً، وسط إغراءات حمقاء، إلّا أن يوغل بعيداً في ذهابه، وأن يوغل بعيداً في التوهان».

يتحول طول المضاجعة إلى مجاز للسَيْرِ تحت سماء الغرابة. ولكن هذا المسير ليس قبيحاً؛ بالعكس، إنه يجذبنا، ويدعونا أيضاً إلى المضي بعيداً جداً، ويُسْكِرُنا: إنه الجمال.

في الأسفل بضعة سطور: «كان سعيداً أكثر ممّا ينبغي لأنه يحتضن فريدا بين ذراعية، وسعيداً أكثر ممّا ينبغي وعلى نحوٍ مقلق أيضاً لأنه يحسب أنه إذا نالتْ فريدا كل ما لديه فإنها ستتخلى عنه». حتى لو نالت الحب؟ لكن لا، ليس الحب؛ فإذا أُبْعِدَ وسُلِبَ كل شيء منه، فإن امرأة صغيرة وقصيرة لم يكد يعرفها، ويعانقها في مستنقعات البيرة ستصبح عالمه كله - دون أي تدخل للحب.

8

يُبدي أندريه بروتون في بيانه السريالي قسوته حيال فن الرواية. يأخذ عليه أنه مشبع على نحو لا شفاء منه بالسطحية والتفاهة وكلّ ما يناقض الشعر. يسخر من وصفها كما يسخر من تحليلها النفسي المُضْجِر. ويَعْقُبُ هذا النقد للرواية مباشرة مَدْحٌ للأحلام. بعد ذلك يلخص: «أؤمن بالانصهار المستقبلي لهاتين الحالتين المتناقضتين ظاهرياً، اللتين هما الحلم والواقع، في ضَرْبٍ من الواقع المطلق، ضَرْبٍ من السريالية إذا صح القول».

تناقض: هذا الانصهار «للحلم والواقع»، الذي أعلنه

السرياليون دون أن يستطيعوا تحقيقه بحقّ في أعمالهم الأدبية، سبق أنْ حدث وبالتحديد في هذا الجنس الأدبي الذي حَقَّرُوه: في روايات كافكا المكتوبة خلال السنوات العشر السابقة.

من العسير أن نَصِفَ ذلك النوع من المخيلة التي يسحرنا بها كافكا. انصهار الحلم والواقع، لم يعرف كافكا هذه العبارة بالتأكيد، لكنها تبدو لي مضيئة. كذلك هناك عبارة أخرى عزيزة على السرياليين، عبارة لوتريامون حول جمال اللقاء العارض بين مظلّة وآلة خياطة: أكثر الأشياء لا رابط بينها، والأكثر سحراً هو النور الذي ينبثق من تماسّها. أودّ أن أتكلم عن شعرية المفاجأة. أو الجمال بوصفه إدهاشاً أبدياً. أو أن أستخدم مفهوم **الكثافة** معياراً للقيمة: كثافة المخيلة، كثافة اللقاءات غير المتوقعة. المشهد الذي ذَكَرْتُه عن الجماع بين «ك» وفريدا هو مثال على هذه الكثافة المدوخة: يضمّ المقطع القصير الذي يكاد لا يتجاوز الصفحة ثلاثة اكتشافات وجودية مختلفة تماماً (المثلث الوجودي للجنسانية) تدهشنا في تعاقبها المباشر: القذارة؛ الجمال الأسود المُسْكِر للغرابة؛ والحنين المؤثر والمقلق.

كل الفصل الثالث هو دوامة اللامتوقع: فعلى فسحة ضيقة نسبياً يتتابع: اللقاء الأول بين «ك» وفريدا في الفندق الريفي؛ الحوار الواقعي للغاية عن الإغراء الذي أصبح مستتراً بسبب حضور الشخص الثالث، أولغا؛ عِلَّةُ وجود ثقبٍ في الباب (علة تافهة لكنها تنتج عن الاحتمال الأمبريقي) إذ يرى «ك» من خلاله كْلَامْ (Klamm) نائماً خلف المكتب؛ طائفة من الخدم الذين يرقصون مع أولغا؛ قسوة فريدا المفاجئة التي تطردهم مستخدمة سوطاً والخوف المفاجئ الذي

يجعلهم يمتثلون؛ صاحب الفندق الذي يصلُ بينما يختبىء «ك» متمدداً تحت طاولة الشراب؛ وصول فريدا التي تكتشفُ مباشرة «ك» على الأرض وتنكرُ وجوده أمام صاحب الفندق بينما تداعب قدمها بشغف صدر «ك»؛ ممارسة الحب التي قطعها نداء كْلَامْ الذي استيقظ خلف الباب؛ حركة فريدا الجريئة على نحوٍ مدهش وهي تصيح لِكْلَامْ «أنا مع المسَّاح!»؛ وبعد ذلك الذروة (هنا نخرج تماماً من الاحتمال الأمبريقي): وفوقهم، على المشرب، المساعدان جالسان؛ فقد راقبوهم طيلة ذلك الوقت.

9

إنّ مساعدي القصر هما على الأرجح أكبر اكتشاف شعري لكافكا، وأعجوبة فانتازيته؛ فوجودهما ليس مدهشاً إلى أبعد حدّ وحسب، إنما وفوق ذلك مليء بالمعاني: إنهما نَصَّابان مسكينان ومضجران؛ لكنهما يمثلان أيضاً كلّ المهددين «العصريين» لعالم القصر: فهما شرطيان ومخبران صحفيان ومصوران: هؤلاء جميعاً ممثلو الهدم الكلي للحياة الخاصة؛ إنهما مهرجان بريئان يجتازان المشهد الدرامي؛ لكنهما أيضاً متلصِّصان غنائيان ينفث حضورهما في الرواية كلها الرائحة الجنسية لخليط بذيء وهزلي بطريقة كافكاوية (kafkaesquement).

لكن على وجه الخصوص: إنّ ابتكار هذين المساعدين هو بمقام عتلة ترفع الحكاية إلى حقل يغدو فيه كلّ شيء، في آنٍ معاً، وعلى نحو غريب، واقعياً ووهمياً، ممكناً ومستحيلاً. في الفصل

الثاني عشر: يقيم «ك» وفريدا ومساعداهما في أحد صفوف مدرسة ابتدائية بعد أن حولوه إلى غرفة نوم. تدخل المُدَرِّسَة والتلاميذ إليه عندما تبدأ الأسرة العجيبة المؤلفة من هؤلاء الأربعة بالقيام بزينتها الصباحية؛ يرتدون ملابسهم ثانية وراء الستائر المعلقة على قضبان متوازية، بينما الأطفال (وهم أيضاً متلصّصون) يراقبونهم مستمتعين ومحتارين وفضوليين. إنه أكثر من مجرد لقاء بين مظلة وآلة خياطة. إنه لقاء غير لائق على نحوٍ مدهش لمكانين: صف مدرسة ابتدائية، وحجرة مشبوهة للنوم.

هذا المشهد المفعم بشاعرية هزلية (الذي لا بدّ أن يُذْكَر في مقدمة مقتطفات الحداثة الروائية) لم يكن وارداً في المرحلة السابقة على كافكا. لم يكن وارداً البتة. وإذ أؤكد على هذا فلكي أُعَبِّرَ عن راديكالية الثورة الجميلة لكافكا. تحضرني محادثة جرت منذ عشرين عاماً مع غابرييل غارسيا ماركيز، قال لي آنذاك: «إن كافكا هو الذي جعلني أفهم أنه يمكنني أن أكتب **بشكل مختلف**» وتعني عبارة «بشكل مختلف»: أن يخترق المرء حدود مشابهة الواقع (vraisemblable). ليس للهرب من العالم الواقعي (على طريقة الرومانتيكيين)، بل لإدراكه على نحوٍ أفضل.

فإدراك العالم الواقعي هو جزء من تعريف الرواية ذاته؛ لكن كيف تدركه وتنغمس في الوقت ذاته في لعبة فانتازية ساحرة؟ كيف تكون دقيقة في تحليل العالم وفي الوقت ذاته تسرح طليقة في أحلام اليقظة اللعبية؟ كيف توحّد هذين الطرفين المتناقضين؟ استطاع كافكا أن يحلّ هذا اللغز الكبير. فتح ثغرة في جدار مشابهة الواقع (vraisemblable)؛ ومن خلال تلك الثغرة تبعه آخرون كثيرون، كلّ

واحد على طريقته: فيلليني، غارسيا ماركيز، فوينيتس، رشدي. وآخرون، وآخرون.

فليذهب إلى الشيطان القديس غارتا! لقد حجب ظله الخَصَّاء واحداً من أعظم شعراء الرواية على مر الزمان.

الجزء الثالث

ارتجال على شرف سترافنسكي

نداء الماضي

خلال حديث إذاعي في عام 1931، تحدَّث شونبرغ عن أساتذته: «في المقام الأول باخ وموزار؛ وفي المقام الثاني بتهوفن وفاغنر وبرامز». وحدَّد بعد ذلك في جملٍ موجزة ومأثورة ما تعلَّمه من كل واحد من هؤلاء المؤلفين الموسيقيين الخمسة.

لكن ثمة فرق كبير بين العودة إلى باخ والعودة إلى الآخرين: فلدى موزار مثلاً يتعلم «فن الجمل الموسيقية ذات الأطوال غير المتساوية» أو «فن خلق الأفكار الثانوية»، أي مهارة فردية تماماً لا تخص إلا موزار نفسه. أما عند باخ فيكتشف المبادىء التي ظلَّت ذاتها مبادىء فن الموسيقى طوال قرون قبل باخ: أولاً، «فن ابتكار مجموعات من العلامات بحيث يمكنها أن تتصاحب فيما بينها»؛ وثانياً، «فن خلق الكلّ انطلاقاً من نواة واحدة».

يمكن بهاتين العبارتين اللتين تلخصان الدرس الذي حفظه شونبرغ عن باخ (وأسلافه) تعريف كل الثورة الدوديكافونية (dodécaphonique)[1]: على العكس من الموسيقى الكلاسيكية

(1) Dodécaphonique: dodéca: اثنا عشر، phonique: صوتي أو لحني.

والموسيقى الرومانتيكية المؤلفتين من تناوب الثيمات الموسيقية المختلفة التي تتعاقب بالتبادل، فإن فوغ[1] باخ كتأليف دوديكافوني، يتطور منذ البداية وحتى النهاية، من نواة واحدة هي اللحن ومصاحبه في آن معاً.

بعد ثلاثة وعشرين عاماً، وجّه رولان مانويل إلى سترافنسكي هذا السؤال: «ما هي انشغالاتكم الكبرى اليوم؟» أجابه: «غيوم دو ماشو، هنري إيزاك، دوفاي، بيروتان وفيبرن» هذه هي المرة الأولى التي يصرح فيها مؤلف موسيقي بوضوح بالأهمية الفائقة لموسيقى القرن الثاني عشر والرابع عشر والخامس عشر، ويقارنها بالموسيقى الحديثة (موسيقى فيبرن).

بعد بضع سنوات، يقيم غلن غولد حفلة موسيقية لطلاب المعهد الموسيقي في موسكو؛ وبعد أن عزف لفيبرن وشونبرغ وكرينيك، وجّه إلى مستمعيه تعليقاً صغيراً فقال: «أجمل مديح يمكنني أن أوجّهه إلى هذه الموسيقى هو القول بأن المبادئ التي يمكنكم أن تجدوها فيها ليست جديدة، وأن عمرها خمسمئة عام على الأقل»؛ ثم يتابع بثلاث مقطوعات فوغ لباخ. كان هذا تحريضاً رزيناً: لأن الواقعية الاشتراكية، وهي مذهب رسمي آنذاك في روسيا، كانت تقاوم الحداثة باسم الموسيقى التقليدية؛ وقد أراد غلان غولد أن يشير إلى أن جذور الموسيقى الحديثة (الممنوعة في

---

(1) Fugue (فوغ): مقطوعة موسيقية يتكرَّر فيها لحن أو اثنان بواسطة الأصوات أو الآلات الموسيقية التي تبدأ إحداها بعد الأخرى وتواصل في تكرار ومزج الألحان مع بعض الاختلاف لتكون نمطاً منسجماً.

روسيا الشيوعية) تمتدّ عميقاً جداً أكثر من جذور الموسيقى الرسمية للواقعية الاشتراكية (التي لم تكن في الحقيقة سوى بقاء مصطنع للرومانسية الموسيقية).

الشوطان

يبلغ عمر تاريخ الموسيقى الأوروبية حوالي ألف عام (إذ أرى بدايتها في الدراسات البوليفونية البدائية) ويبلغ عمر تاريخ الرواية الأوروبية حوالي أربعة قرون (إذ أرى بدايته في أعمال رابليه وسرفانتس). عندما أفكر في هذين التاريخين، لا يمكنني أن أتخلَّص من الإحساس بأنهما حدثا بإيقاعات متشابهة، وتقريباً، في شوطين. الوقفات بين الشوطين في تاريخ الرواية وفي تاريخ الموسيقى ليست متزامنة. يشمل الوقف في تاريخ الموسيقى كلّ القرن الثامن عشر (الذروة الرمزية للنصف الأول موجودة في فن الفوغ لباخ، بداية النصف الثاني موجودة في أعمال الكلاسيكيين الأوائل)؛ أمّا الوقف في تاريخ الرواية فيحدث بعد ذلك بقليل: بين القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، وبالتحديد بين لاكلو وشتيرن من جهة، وكوت وبلزاك من جهة أخرى.

سبق أنْ راودني التصور المجازي للشوطين خلال محادثة ودِّية ودون ادِّعاء بالعلمية؛ إنها تجربة تافهة وأولية وبديهية على نحو ساذج: ففيما يخصّ الموسيقى أو فن الفوغ، تربينا جميعاً في جمالية الشوط الثاني. موسيقى قداس أوكيم أو فن الفوغ لباخ هما بالنسبة إلى مغرم متوسّط بالموسيقى عسيرتان على الفهم مثل موسيقى فيبرن.

ومهما كانت قصصُها ساحرة، فإنّ روايات القرن الثامن عشر تفزع القارئ بشكلها، حتى إن اقتباساتها السينمائية (التي تشوه بشكل مبتذل روحها وشكلها) فاقت في شهرتها نصوصها. إنّ كتب أشهر روائي في القرن الثامن عشر، صاموئيل ريتشاردسون، مفقودة من المكتبات ومنسية عملياً. أما بلزاك حتى لو بدا قديماً، تظلّ قراءته سهلة، وشكله مفهوم ومألوف للقارئ، وفوق ذلك هو بالنسبة له النموذج ذاته للشكل الروائي.

الهوة بين جماليات الشوطين هي السبب لكثير من سوء الفهم. يُبدي فلاديمير نابوكوف في كتابه المخصَّص لسرفانتس رأياً سلبياً على نحو مثير في كتاب دون كيشوت: كتابٌ مُبَالَغٌ في تقديره، ساذج، رتيب ومليء بقسوة لا تُحتمل ولا تصدَّق؛ هذه «القسوة الفظيعة» جعلت من هذا الكتاب واحداً من «أقسى الكتب التي كتبها إنسان أبداً وأكثرها بربرية»؛ فأثناء انتقال المسكين سانشو من ضربة عصا لأخرى، يفقد أسنانه كلها خمس مرات على الأقل. أجل إنّ نابوكوف محقّ: سانشو يفقد الكثير من الأسنان، إلا أننا لسنا عند زولا حيث تغدو القسوة الموصوفة بدقة وبالتفصيل مستنداً حقيقياً عن واقع اجتماعي؛ مع سرفانتس، نحن في عالم تخلقه تعويذاتُ وسحرُ راوٍ يبتكر ويغالي وينساق لأهوائه ومبالغاته؛ ولا يسعنا أن نأخذ أسنان سانشو المئة وثلاثة المكسورة بالمعنى الحرفي مثلها مثل أي شيء آخر في هذه الرواية. «سيدتي، مرت مدحلة فوق ابنتك! - حسن، حسن، إنني أستحم الآن. دُسَّها لي من تحت الباب» هل يجب اتهام هذه المزحة التشكيلية التي تعود إلى أيام طفولتي بالقسوة؟ لقد انبعث العمل الأدبي العظيم المؤسس لسرفانتس من

روح اللاجدّ، الروح التي جعلتها الجمالية الروائية للشوط الثاني وضرورة مماثلتها للحقيقة غامضة مذّاك.

الشوط الثاني لم يحجب الشوط الأول وحسب، إنما طرده: أصبح الشوط الأول يمثِّل الوعي الخاطئ للرواية، ولا سيما للموسيقى. ونتاج باخ هو المثال الأكثر شهرة على ذلك: ذيوع صيت باخ في حياته؛ نسيان باخ بعد وفاته (نسيانٌ امتدّ لنصف قرن)؛ الاكتشاف البطيء لباخ ثانية طوال القرن التاسع عشر. بتهوفن هو الوحيد الذي نجح تقريباً قبيل نهاية حياته (أي بعد سبعين عاماً من وفاة باخ) في دمج تجربة باخ في الجمالية الجديدة للموسيقى (محاولاته المتكرِّرة لإدراج الفوغ في السوناتا)، أما بعد بتهوفن، كلما ازداد حب الرومانسيين لباخ، ازداد ابتعادهم عنه بسبب تفكيرهم البنيوي. ومن أجل تسهيل فهمه أكثر جعلوه ذاتياً وعاطفياً (التوزيعات الشهيرة لبوزوني)؛ ثم، في ردّ فعل على هذه الرومانسية أرادوا أن يهتدوا إلى موسيقاه مثلما عُزِفَت في زمنها، وهذا ما أنتج تأويلات تافهة لافتة للنظر. وبعد اجتياز موسيقى باخ لصحراء النسيان لم تزل كما يبدو لي تحتفظ بوجهها نصفَ محجوبٍ.

تاريخٌ يشبه مشهداً طبيعياً ينقشع الضباب عنه

بدل أن أتكلم عن نسيان باخ، بوسعي أن أكرِّر فكرتي وأقول: إنّ باخ هو المؤلف الموسيقي العظيم الأول الذي أرغم الجمهور أن يأخذ بعين الاعتبار موسيقاه بسبب العيار الثقيل لعمله مع أنها باتت تنتمي إلى الماضي. حَدَثٌ لا سابق له، لأنّ المجتمع ظلَّ يعيش

حتى القرن التاسع عشر بشكل حصري تقريباً على الموسيقى المعاصرة وحدها. ولم يكن له اتصال حي بالماضي الموسيقي: حتى حين درس الموسيقيون (وهذا نادر) موسيقى المراحل السابقة، فإنهم لم يعتادوا على عزفها علانية. وخلال القرن التاسع عشر، تبدأ موسيقى الماضي تنبعث إلى جانب الموسيقى المعاصرة، وتحتلّ مكانتها باطِّراد متزايد، حتى تنقلب العلاقة بين الحاضر والماضي في القرن العشرين: يستمع الناس إلى موسيقى العصور القديمة أكثر ممّا يستمعون إلى الموسيقى المعاصرة التي انتهى بها الأمر اليوم إلى أن تَهْجُرَ تماماً تقريباً صالات الحفلات الموسيقية.

باخ إذاً هو أول مؤلف موسيقي فرض نفسه على ذاكرة الجيل؛ إذ إن أوروبا القرن التاسع عشر لم تكتشف به جزءاً مهماً من ماضي الموسيقى وحسب، إنما اكتشفت تاريخ الموسيقى. لأنّ باخ لم يكن بالنسبة لها أي ماضٍ، بل ماضٍ متمايز جذرياً عن الحاضر؛ لذلك تَكَشَّفَ الزمن الموسيقي على الفور (وللمرة الأولى) ليس بوصفه تتابعاً بسيطاً للأعمال الموسيقية، إنما بوصفه تتابعاً للتبدلات والمراحل والجماليات المختلفة.

غالباً ما أتخيله في عام وفاته، في منتصف القرن الثامن عشر بالضبط، وهو منحني، ونظره الشحيح مركّز على فن الفوغ، الموسيقى التي يمثِّل اتجاهها الجمالي في عمله (الذي يتضمن اتجاهات متعددة) الميل الأقدم والغريب عن مرحلته التي سبق أن تحولت عن البوليفونية نحو أسلوب بسيط، إن لم يكن تبسيطياً.

يكشف الموقف التاريخي من عمل باخ أن الأجيال اللاحقة أوشكت أنْ تنساه، علماً أن التاريخ ليس بالضرورة طريقاً صاعداً

(نحو الأغنى والأكثر ثقافة)، وأنّ متطلبات الفنّ قد تتعارض مع المتطلبات اليومية (لهذه الحداثة أو تلك) وأن الجديد (الفريد، الفذّ، المذكور على الدوام) قد يوجد في جهة أخرى غير الجهة التي يقصدها الناس بناء على ما يشعرون أنه تقدّم. في الحقيقة، إن المستقبل الذي استطاع باخ أن يقرأه في فن معاصريه وأخوته الصغار لا بدّ أن يشبه السقوط بنظره. وعندما ركّز حصراً على البوليفونية المحضَة قبيل وفاته أولى ظهره لأذواق العصر ولأبنائه المؤلفين الموسيقيين؛ فكانت هذه حركة ارتياب بالتاريخ، ورفضاً ضمنياً للمستقبل.

باخ: ملتقى استثنائي لميول الموسيقى ومشاكلها التاريخية. وثمة ملتقى استثنائي آخر للميول التاريخية: عمل سترافنسكي. ماضي الموسيقى الممتدّ عشر قرون الذي كان يبرز بالتدريج من ضباب النسيان طوال القرن التاسع عشر، تبدّى بغتة في منتصف قرننا تقريباً (بعد مائتي عام من وفاة باخ) كمشهد طبيعي غمره الضوء على مداه؛ لحظة فريدة يصبح فيها تاريخ الموسيقى حاضراً بشكلٍ كلي، وسهل المنال بشكلٍ كليّ، وجاهزاً (بفضل البحوث التأريخية الرسمية، وبفضل الوسائل التقنية والراديو والأسطوانات)، ومفتوحاً بشكل كليّ للأسئلة الباحثة عن معناه؛ وفي موسيقى سترافنسكي فإنّ هذه اللحظة من الميزانية العظيمة وَجَدَتْ، كما يبدو لي، بناءها الفني العظيم.

محكمة المشاعر

يقول سترافنسكي في **وقائع حياتي** (1935): الموسيقى «عاجزة عن التعبير عن أيّ شيء: عن شعور أو موقف أو حالة نفسية». هذا

التأكيد (مُبالَغٌ فيه حتماً، لأنه كيف ننكر أنّ بوسع الموسيقى إثارة المشاعر؟) يُحَدَّد بدقّة ويُوَضَّح بإمعان بعد بضعة أسطر: يقول سترافنسكي إن علة وجود الموسيقى لا تكمن في كفاءتها في التعبير عن المشاعر. من المدهش اكتشاف مقدار السخط الذي أثاره هذا الموقف.

أما الاعتقاد المناقض لرأي سترافنسكي الذي يرى سبب وجود الموسيقى هو التعبير عن المشاعر، فإنه على الأرجح موجود منذ الأزل، لكنه فرض نفسه كاعتقاد مُهيمن ومقبول عموماً ومسلَّم به في القرن الثامن عشر؛ وصاغه جان جاك روسو ببساطة فظة: الموسيقى كأيّ فن، تحاكي العالم الواقعي، إنما بطريقة خاصة: إنها «لا تجسِّد الأشياء مباشرةً، بَيْدَ أنها تثير في النفس الحركات ذاتها التي تعتري المرء وهو يرى الأشياء». هذا يقتضي بنية ما للعمل الموسيقي؛ يقول روسو: «لا يمكن للموسيقى كلها أن تتألف إلّا من هذه الأشياء الثلاثة: اللحن أو الغناء، الانسجام أو المصاحبة؛ الحركة أو القياس». أشدّد: الانسجام أو المصاحبة؛ هذا يعني أنّ كلّ شيء منوط باللحن: فهو الأساسي، والانسجام مجرد مصاحبة «ليس له إلّا سلطة محدودة جداً على القلب الإنساني».

أما مذهب الواقعية الاشتراكية الذي سيأتي بعد ذلك بقرنين ليخنق الموسيقى في روسيا على مدى أكثر من نصف قرن، فإنه لم يكن يؤكد شيئاً آخر. يدينون المؤلفين الموسيقيين المنعوتين بالشكلانيين لأنهم أهملوا الألحان (كان جدانوف بوصفه المعلم الإيديولوجي يغتاظ لأنّ موسيقاهم لا يمكن أن تُعْزَفَ خارج الحفلة)؛ يعظونهم أن يعبِّروا «عن تشكيلة المشاعر الإنسانية برمتها»

(الموسيقى الحديثة، ابتداءً من دوبوسي، كان يُؤْخَذُ عليها قصورها عن القيام بذلك)؛ ويرون «واقعية» الموسيقى (تماماً مثل روسو) في مقدرة التعبير عن المشاعر التي يثيرها الواقع في الإنسان.

إن النقد الأقسى والأعمق لسترافنسكي هو بالتأكيد نقد تيودور آدورنو في كتابه الشهير **فلسفة الموسيقى الجديدة** (1949). يُصَوِّر آدورنو وضع الموسيقى كما لو أنها ميدان معركة سياسية: شونبرغ، البطل الإيجابي، ممثلاً للتقدم (حتى لو كان المقصود تقدماً تراجيدياً تقريباً، ومرحلةً لم يعُد بوسع المرء التقدُّم فيها)، وسترافنسكي، البطل السلبي، مُمَثِّلاً للإصلاح. ويغدو رفض سترافنسكي أن يرى سبب وجود الموسيقى في العقيدة الذاتية أحد أهداف النقد الآدورني؛ فهذا «الحنق ضد علم النفس» هو برأيه نموذج «اللامبالاة حيال الناس»؛ فرغبة سترافنسكي أن يجعل الموسيقى موضوعية هي نوع من التأييد الضمني للمجتمع الرأسمالي الذي يسحقُ الذاتية الإنسانية؛ لأنّ «تصفية الفرد هو ما تحتفل به موسيقى سترافنسكي»، ولا شيء أقل من ذلك.

أرنست أنسيرميه، موسيقي ممتاز، قائد أوركسترا وأحد المفسرين الأوائل لأعمال سترافنسكي (يقول سترافنسكي في **وقائع حياتي**: «أحد أصدقائي الأكثر وفاء وإخلاصاً»)، أرنست أصبح فيما بعد ناقده الشرس؛ فاعتراضاته الجذرية اتجهت إلى «سبب وجود الموسيقى». برأي أنسيرميه، هذا «النشاط الوجداني الكامن في قلب الإنسان (. . .) هو ينبوع الموسيقى دوماً»؛ ففي التعبير عن هذا «النشاط الانفعالي» يكمن «الجوهر الأخلاقي» للموسيقى؛ أما عند سترافنسكي الذي «يرفض أن يُلْزِمَ شخصيته بفعل التعبير الموسيقي»،

فإن الموسيقى «تكفّ عن أن تكون تعبيراً جمالياً عن الأخلاق الإنسانية»؛ لذلك، على سبيل المثال، فإن «**موسيقى القداس** التي ألَّفها ليست تعبيراً، إنما **صورة** للقداس (التي) يمكن أن يؤلفها أيضاً ببراعة فائقة موسيقي غير متدين»، والتي لا تحمل بالنتيجة إلا «تديناً جاهزاً»؛ وبإخفائه على هذا النحو السبب الحقيقي لوجود الموسيقى (مستبدلاً الإيمان بالصور) فإنه لا ينقص سترافنسكي شيئاً بحق إلّا واجبه الأخلاقي.

لمَ هذه الضراوة؟ أهو إرث القرن الماضي، أهي الرومانسية التي فينا تقاوم أعظم نتائجه، أهي أكملُ نفي له؟ هل أهان سترافنسكي حاجة وجودية متوارية في كلٍّ واحد منا؟ أهي الحاجة إلى اعتبار العينين المخضلتين بالدمع أفضل من العينين الخاليتين منه، واليد الموضوعة فوق القلب أفضل من اليد الموضوعة في الجيب، والإيمان أفضل من الشك، والهوى أفضل من الرزانة، والعقيدة أفضل من المعرفة؟

يمضي أنسيرميه من نقد الموسيقى إلى نقد مؤلفها: إذا كان سترافنسكي «لم يجعل، ولم يحاول أن يجعل من موسيقاه فعلاً للتعبير عن ذاته، فليس بسبب خيار حرّ، إنما بسبب نوع من محدودية طبيعته، وبسبب نقص في حرية نشاطه الوجداني (لئلّا نقول بسبب تعاسة قلبه الذي لا تتوقف تعاسته إلا عندما يجد شيئاً جديراً بالحب)».

تباً! ماذا كان يعرف أنسيرميه، الصديق الأكثر وفاء، عن تعاسة قلب سترافنسكي؟ ماذا كان يعرف، وهو الصديق الأكثر إخلاصاً، عن قدرته على الحب؟ ومن أين يأتيه اليقين أنّ القلب أسمى من

الدماغ أخلاقياً؟ ألا تُرْتَكَبُ الدناءات بمشاركة القلب كما بدونه؟ أليس بمقدور المتعصبين، ذوي الأيدي الملطخة بالدم، أن يتباهوا «بنشاط وجداني» كبير؟ إذاً ألن نتوصل ذات يوم إلى حلٍّ مع تعسفية هذا التحقيق الشعوري الأحمق، ومع رعب القلب هذا؟

ما هو السطحي؟ وما هو العميق؟

يهاجم المنافحون عن القلب سترافنسكي، أو يحاولون، لإنقاذ موسيقاه، أن يفصلوها عن التصورات «الخاطئة» لمؤلفها. هذه الرغبة الصادقة «لإنقاذ» موسيقى المؤلفين الذين قد لا يملكون ما يكفي من القلب تتبدى أغلب الأحيان حيال موسيقيي الشوط الأول. وقعتُ بالصدفة على تعليق موجز لباحث في الموسيقى؛ يتناول كليمان جانيكان، المعاصر الشهير لرابليه، ومؤلفاته المعنونة بـ «الوصفيات»، **تغريد العصافير على سبيل المثال أو ثرثرة النساء**؛ (أشددُ على الكلمات المفتاحية): «مع ذلك تبقى تلك المقطوعات **سطحية** بما فيه الكفاية. أما جانيكان فهو فنان أكمل بكثير مما نعنيه بذلك، لأنه علاوة على **مواهبه الأكيدة الأخاذة**، نصادف لديه **شاعرية رقيقة وحماسة متغلغلة في التعبير عن المشاعر**... فهو شاعر مرهف، حساس لجمال الطبيعة؛ وهو أيضاً **مُغَنٍّ لا مثيل له للمرأة التي** يستمد منها، وهو يتكلم عنها، **نبرات الحنان والإعجاب والاحترام**...».

لندقق المفردات: قطبا الخير والشر يُشار إليهما بصفة **السطحي** ونقيضتها المضمرة، صفة **العميق**، لكن هل مقطوعات جانيكان

«الوصفية» سطحية حقاً؟ في بعض المقطوعات، اقتبس جانيكان الأصوات غير الموسيقية (تغريد العصافير، ثرثرة النساء، لغط الشوارع، ضجيج مطاردة أو معركة. . . إلخ) بوسائل موسيقية (بغناء الكورال)؛ وقد أنجز هذا «الوصف» بطريقة بوليفونية. الاتحاد بين محاكاة «طبيعية» (تزوّد جانيكان بمصوّتات جديدة رائعة) وبوليفونية معقّدة، الاتحاد إذاً بين حدين فريدين تقريباً، هو اتحاد ساحر: فذاك فنٌّ مرهف، لعبي، مرح ومفعم بالفكاهة.

لا مانع: فهذه الكلمات «مرهف»، «لعبي»، «مرح»، «فكاهة» هي الكلمات التي يضعها الخطاب الشعوري في تعارض مع العمق، لكن ما هو العميق وما هو السطحي؟ برأي ناقد جانيكان «المواهب الأخاذة» و«الوصف» هي سطحية؛ أما «الحماسة المتغلغلة في التعبير عن المشاعر» و«نبرات الحنان والإعجاب والاحترام» فهي عميقة. لذلك فإنّ ما يمسّ المشاعر يكون عميقاً، لكن بوسعنا تعريف العمق بطريقة أخرى: ما يمسّ الجوهري هو العميق. المشكلة التي يلامسها جانيكان في هذه المقطوعات هي المشكلة الأنطولوجية الأساسية للموسيقى: مشكلة العلاقة بين الضجيج وموسيقاه.

الموسيقى والضجة

عندما خلق الإنسان موسيقاه (وهو يغني أو يعزف على آلة موسيقية)، قَسَّمَ العالم الصوتي إلى قسمين منفصلين تماماً: قسم الأصوات الاصطناعية وقسم الأصوات الطبيعية. وقد حاول جانيكان في موسيقاه أن يوصل بينهما. وفي منتصف القرن السادس عشر جَسَّدَ

على هذا النحو ما كان سيفعله ياناتشيك، على سبيل المثال، في القرن العشرين (دراساته في اللغة المنطوقة) أو بارتوك أو بطريقة منهجية للغاية، ميسيان (مقطوعاته الموسيقية المستوحاة من تغريد العصافير).

يُذَكِّرُ فن جانيكان أنه يوجد عالم صوتي خارج النفس الإنسانية وهو لا يتألف فقط من ضجيج الطبيعة إنما يتألف أيضاً من الأصوات الإنسانية التي تتكلم وتصرخ وتغني وتهب الجسد الصوتي للحياة اليومية كلها كما لأيام الأعياد. يُذَكِّرُ أنه لدى المؤلف الموسيقي الإمكانية الكاملة في أن يمنح لهذا العالم «الموضوعي» شكلاً موسيقياً عظيماً.

سبعون ألف (1909) هي واحدة من أكثر مقطوعات ياناتشيك الموسيقية أصالة: جوقة أصوات الرجال تحكي مصير عمال المناجم في سيليزيا (Silésie). النصف الثاني من هذا العمل هو انفجار هتافات الحشد، هتافات تتشابك في ضوضاء ساحرة: مقطوعة موسيقية (رغم انفعاليتها الدراماتيكية العجيبة) تشبه على نحو مدهش تلك المقطوعات الموسيقية القصيرة (المادريغا (madrigaux)) التي أدخلت في عصر جانيكان هتافات باريس ولندن في الموسيقى.

أفكّر في **أعراس** سترافنسكي (المؤلفة بين عامي 1914 و1923): صورة الأعراس القروية (كلمة صورة التي يستخدمها أنسيرميه للتحقير هي في الحقيقة ملائمة تماماً)؛ نسمع أغاني وضجيج ونقاشات وهتافات ونداءات ومونولوجات ومزحات (صخب الأصوات الذي جَسَّدَه ياناتشيك) في توزيع أوركسترالي (أربع آلات بيانو وآلة إيقاع) لوحشية ساحرة (تُجَسِّدُ بارتوك).

أفكر أيضاً في مجموعة المقطوعات المعزوفة على البيانو

المُسَمَّاة **في الهواء الطلق** (1926) لبارتوك؛ الجزء الرابع: يوحي ضجيج الطبيعة (نقيق الضفادع قرب مستنقع كما يخيل لي) لبارتوك بموتيفات لحنية لغرابة نادرة؛ ثم تختلط بهذه الجرسية الحيوانية أغنية شعبية توجد على مستوى أصوات الضفادع ذاته، مع أنها إبداع إنساني؛ وهذه الأغنية ليست ليدة[1]، فالأغنية الرومانسية تعدُّ كشفاً عن «النشاط الوجداني» لنفس المؤلف الموسيقي؛ بينما هي هنا لحنٌ آتٍ من الخارج باعتباره ضجة بين الضجيج.

وأفكر أيضاً في الآداجيو من **الكونشيرتو الثالث للبيانو والأوركسترا** لبارتوك (عمله الأخير، ومرحلته الأميركية البائسة). تتناوب هنا الثيمة المفرطة في الذاتية لسوداوية لا توصف مع الثيمة الأخرى المفرطة في الموضوعية (التي تُذَكِّرُ من جهة أخرى بالجزء الرابع من مجموعة المقطوعات الموسيقية **في الهواء الطلق**): كأن دمع النفس لا يمكن أن يواسيه إلا لاحَسَاسية الطبيعة.

أؤكد: «يُواسَى بلا حساسية الطبيعة». لأنّ اللاحساسية مواسية؛ فالعالم غير الحساس، هو عالم خارج الحياة الإنسانية؛ إنه الأبدية؛ «إنه البحر المساير للشمس» (رامبو). أتذكر السنوات الحزينة التي أمضيتها في بوهيميا في بداية الاحتلال الروسي. أحببتُ آنذاك فاريز وكزيناكيس: هاتان الصورتان لعوالم صوتية موضوعية إنما غير موجودة كلَّمتاني عن الوجود الحرّ للذاتية الإنسانية العدوانية والمزعجة؛ حدثتني هاتان الصورتان عن الجمال اللاإنساني العذب للعالم قبل أو بعد عبور البشر.

---

(1) ليدة: أغنية شعبية ألمانية.

لحن

أصغي إلى غناء بوليفوني من صوتين في مدرسة نوتردام في باريس، من القرن الثاني عشر: في الأسفل، وبعلامات موسيقية متزايدة الزمن، بوصفها **أغنية بسيطة** (cantus firmus)، ثمة غناء غريغوري قديم (غناء يعود إلى ماضي عريق وغير أوروبي على الأرجح)؛ وفي الأعلى، وبعلامات موسيقية أكثر إيجازاً، يتطور اللحن المصاحب البوليفوني. هذا العناق بين اللحنين، كل واحد منهما ينتمي إلى عصر مختلف (تفصل بينهما قرون)، فيه شيء ما ساحر: بوصفها واقعاً ورمزاً في آن معاً، تلكم هي ولادة الموسيقى الأوروبية بما هي فن: لحن مبتكر ليرافق على شكل طباق لحناً آخر، عريقاً جداً، أصله شبه مجهول؛ إنه حاضر إذاً باعتباره شيئاً ثانوياً، تابعاً، إنه حاضر **للمساعدة**؛ ورغم أنه «ثانوي»، إلا أنّ فيه يتمركز الابتكار كله، والعمل الموسيقي القروسطي برمته، ويُسْتَعَادُ اللحن المصاحب كأنه ذخيرة قديمة.

تسحرني هذه المقطوعة البوليفونية القديمة: اللحن مديد، بلا نهاية **وعصيٌّ على الحفظ**؛ إنه ليس نتيجة **إلهام مفاجىء**، ولم ينبثق كتعبير مباشر عن حالة نفسية؛ إنما له طابع **الإعداد** والعمل «الحرفي» للتزيين، طابع عمل أُعِدَّ لا لتتفتح نفس الفنان (ويُظْهِرَ «نشاطه الوجداني»، ولنتكلم كأنسيرميه) إنما ليزين، بكلّ تواضع طقساً دينياً.

ويبدو لي أنّ فن اللحن، حتى باخ، سيحتفظ بهذا الطابع الذي وسمه به البوليفونيون الأوائل. أصغي إلى الآداجيو في كونشيرتو باخ للكمان مقام مِي ماجور: كأنه نوع من أغنية بسيطة، تعزف

الأوركسترا (عازفو الفيولونسيل) ثيمة بسيطة جداً، يمكن تذكرها بيُسر وتتكرَّر مرات عديدة، فيما لحن الكمان (وهنا يتمركز التحدي اللحني للمؤلف) يحوم في الأعلى، مديداً بشكل لا يضاهى، كثير التقلب، وغني أكثر من الأغنية البسيطة للأوركسترا (التي يتبع لها مع ذلك)، وجميل، وجذاب، لكنه عصيٌّ على الإدراك وعصيٌّ على الحفظ، وبالنسبة لنا نحن أبناء الشوط الثاني، قديم على نحو مهيب.

تتغير الحالة مع مطلع الكلاسيكية. يفقد التأليف الموسيقي طابعه البوليفوني؛ ففي جرسية الانسجامات المرافقة، يتلاشى استقلال الأصوات الخاصة المختلفة، وتتبدَّد على الأخص الجِدَّة العظيمة للشوط الثاني، وتتقدم أهمية الأوركسترا السمفونية وعجينتها الرنانة؛ فاللحن الذي كان «ثانوياً» و«تابعاً» يغدو الفكرة الأولى للتأليف الموسيقي وتسوْد البنية الموسيقية التي تبدَّلت بالمقابل تماماً.

إذاً، يتبدل أيضاً طابع اللحن: لم يعُد ذلك السطر الطويل الذي يخترق كلّ المقطوعة؛ إنه يُختزل إلى صيغة من مقاييس موسيقية عديدة، صيغة تعبيرية جداً، مكثفة، وقابلة إذاً للحفظ بسهولة، وقادرة على التقاط (أو إثارة) انفعال مباشر (يفرض على الموسيقى بهذه الطريقة مهمّة دلالية كبيرة أكثر من أيّ وقت مضى: أن يلتقط و«يحدد» موسيقياً كل الانفعالات والفروق الدقيقة بينها). لهذا السبب يستخدم الجمهور عبارة «الملحن الكبير» لمؤلفي الشوط الثاني، لموزار وشوبان، لكنهم نادراً ما يطلقونها على باخ أو بدرجة أقل أيضاً على جوسكان دي بري أو على باليسترينا: تشكلت الفكرة الشائعة عن ماهية اللحن (عن ماهية اللحن الجميل) من الجمالية الوليدة مع الكلاسيكية.

مع ذلك ليس صحيحاً أنّ باخ أقلّ من موزار لحنياً؛ لحنه مختلف فقط. **فن الفوغ**: الثيمة الشهيرة



هذه الثيمة هي النواة التي يخلق الكلّ انطلاقاً منها (كما قال شونبرغ)؛ لكن ليس هذا هو الكنز اللحني **لفن الفوغ**: إنه في كلّ تلك الألحان التي تعلو هذه الثيمة، وتصنع طباقها. أحبّ كثيراً التوزيع الأوركسترالي وتأويل هيرمان شيرشان؛ مثلاً **الفوغ الرابع البسيط**؛ عزفه أبطأ مرتين مما هو مألوف (لم يحدِّد باخ الأزمنة)؛ وينكشف على الفور كلّ الجمال اللحني غير المنتظر في هذا البطء. لا علاقة **لإعادة تلحين** أعمال باخ هذه **برمنستها** أي بإضفاء الطابع الرومانسي عليها (لا إيقاع حر ولا تناغمات إضافية عند شيرشان)؛ فما أسمعه هو اللحن الأصيل للشوط الأول، العصي على الإدرك، العصي على الحفظ والتذكُّر، المتعذر اختزاله إلى صيغة قصيرة، لحنٌ (تشابك ألحان) يسحرني بصفائه الفائق. من المستحيل سماعه دون انفعال كبير، لكنه انفعال يختلف جوهرياً عن الانفعال الذي تثيره مقطوعة شوبان الحالمة.

كأن قصيدتين ممكنتين، إحداهما تعارض الأخرى، تختبئان خلف فن اللحن: كأن فوغ باخ، وهو يجعلنا نتأمل الوجود خارج الذات، يريد أن ينسينا حالاتنا النفسية، أهواءنا وأحزاننا، وأنفسنا؛ وعلى العكس، كأنّ اللحن الرومانسي يريد أن يغرقنا في أنفسنا، وأن يجعلنا نشعر بأنانا بكثافة مرعبة وأن ينسينا كل ما يوجد خارجنا.

الأعمال العظيمة للحداثة
باعتبارها رد اعتبار للشوط الأول

في مرحلة ما بعد بروست، ويخطر ببالي على الأخص كافكا وموزيل وبروخ وغومبروفيتش، أو من جيلي فوينيتس، هؤلاء كانوا أعظم الروائيين فيها بسبب حساسيتهم الفائقة لجمالية الرواية، شبه المنسية، التي سبقت القرن التاسع عشر: دمجوا التفكير البحثي بفنّ الرواية؛ وجعلوا التأليف أكثر حرية؛ واستردّوا حقّهم في الانحراف؛ ونفخوا في الرواية روح اللّاجَدِ واللعب؛ ورفضوا عقائد الواقعية النفسية وهم يخلقون الشخصيات دون أن يطمحوا إلى منافسة الحالة المدنية (على طريقة بلزاك)؛ وعلى الأخص، عارضوا الالتزام بأن اقترحوا على القارىء الوهم الواقعي: الالتزام الذي سيطر تماماً طوال الشوط الثاني للرواية.

إنّ معنى ردّ الاعتبار لمبادئ رواية الشوط الأول ليس عودة إلى هذا الأسلوب القديم أو ذاك؛ وليس أيضاً رفضاً ساذجاً لرواية القرن التاسع عشر؛ إنّ معناه أعمّ: **إعادة تعريف مفهوم الرواية ذاته وتوسيعه**؛ ومقاومة **اختزاله** التي حقَّقتها الجمالية الرومانسية للقرن التاسع عشر؛ وإقامة أساس له في **كل** التجربة التاريخية للرواية.

لا أريد أن أقيم توازياً بسيطاً بين الرواية والموسيقى، فالمشاكل البنيوية لهذين الفنين لا تُقارن؛ ومع ذلك تتشابه الأوضاع التاريخية: مثل الروائيين العظام، أراد المؤلفون الموسيقيون الحديثون العظام (هذا يخصّ سترافنسكي كما يخصّ شونبرغ) أن يفهموا القرون الموسيقية **كلها**، ويعيدوا التفكير، ويعيدوا تأليف سلم العلامات من

تاريخها **كله**؛ لذلك ترتب عليهم أن يخرجوا الموسيقى من أخدود الشوط الثاني (لنلاحظ بهذه المناسبة: عبارة **الكلاسيكية الجديدة** التي تُلصق عادة بسترافنسكي هي عبارة مضلِّلة لأن النزهة الأكثر حسماً من بين نزهاته إلى الوراء، تتجه نحو العصور السابقة على الكلاسيكية)؛ ومن هنا تحفُّظهم: إزاء تقنيات التأليف الموسيقي الوليدة مع السوناتا؛ من تفوّق اللحن وتعاليه؛ من الديماغوجية الرنّانة للتوزيع الأوركسترالي السمفوني؛ لكن على الأخص: رفضهم أن يروا سبب وجود الموسيقى **حصراً** في المجاهرة بالحياة الانفعالية، هو موقف أصبح في القرن التاسع عشر إلزامي كالالتزام بالمحتمل والمشابه للحقيقة بالنسبة إلى فن الرواية في المرحلة ذاتها.

بما أنّ هذا الميل لإعادة قراءة تاريخ الموسيقى برمته وتقييمه مشتركٌ بين جميع الحداثويين الكبار (وبما أنه، برأيي، السمة التي تميز الفن الحداثوي العظيم عن التباهي الحداثوي)، فإن سترافنسكي بالمقابل هو من عَبَّرَ عن ذلك بوضوح أكثر من أيّ شخص (ويمكنني القول، عَبَّرَ عنه بطريقة مبالغة). ومن جهة أخرى هناك يتمركز هجوم المغتابين: يرون في محاولته للتجذر في تاريخ الموسيقى برمته محاولةً انتقالية؛ انعداماً للأصالة؛ فقداناً للإبداع. يقول أنسيرميه: «الاختلاف الذي لا يُصَدَّق لطرائقه الأسلوبية (...) يشابه غياب الأسلوب»، ويقول آدرنو بسخرية: إنّ موسيقى سترافنسكي لا تُستلهم إلا من الموسيقى، إنها «موسيقى على الموسيقى».

أحكامٌ ظالمة: لأنه إذا كان سترافنسكي، كما لم يفعل أي مؤلف موسيقي قبله أو بعده، قد عكف على مسيرة تاريخ الموسيقى كلها مستمداً منها الإلهام، فإنّ هذا لا ينتقص شيئاً من أصالة فنه.

ولا أعني فقط أننا نلحظ دوماً وراء تبدلات أسلوبه الملامح الشخصية ذاتها. إنما أعني أن تسكّعه بالتحديد عبر تاريخ الموسيقى، أي «انتقائيته» الواعية، القصدية، العملاقة والفريدة، هي كليته وأصالته التي لا مثيل لها.

الزمن الثالث

لكن إلامَ تدلّ هذه الرغبة في احتضان زمان الموسيقى كله عند سترافنسكي؟ وما معناها؟

حين كنت شاباً، لم أكُن أتردَّد في الإجابة: إن سترافنسكي هو بالنسبة لي واحد من أولئك الذين فتحوا الأبواب نحو الأماكن البعيدة التي كنت أظنها بلا نهاية. كنت أعتقد أنه أراد من أجل هذه الرحلة اللانهائية التي هي الفن الحديث أن يُعَبِّىء ويُجَنِّدَ كل القوى وكلّ الوسائل التي يملكها تاريخ الموسيقى.

هل الفن الحديث رحلة لانهائية؟ مع الزمن فقدتُ هذا الشعور. كانت الرحلة قصيرة. لذلك تخيلتُ الموسيقى الحديثة، في استخدامي المجازي للشوطين اللذين حدثَ خلالهما تاريخ الموسيقى، باعتباره بَعْدَ لُعَبِّي (postlude) وخاتمةً لتاريخ الموسيقى واحتفالاً بنهاية المغامرة، وتوهجاً للسماء في نهاية النهار.

الآن، أتردد: حتى لو كان صحيحاً أنّ زمن الموسيقى قصير جداً، وحتى إذا لم يَنْتَمِ إلا إلى جيل أو إلى جيلين، أي إذا لم يكن بحقّ سوى خاتمة، بسبب جماله الفائق وأهميته الفنية وجماليته الجديدة تماماً، ورزانته المركّبة، ألا يستحق أن يُعَدَّ مرحلة مستقلة

تماماً، وزمناً ثالثاً؟ ألا يجب عليّ أن أصحّح المجاز الذي اسْتَخْدَمْتُه بصدد تاريخ الموسيقى وتاريخ الرواية؟ ألا يجب عليّ أن أقول إنهما حدثا في ثلاثة أزمنة؟

طبعاً. سأصحّح المجاز الذي استخدمته وما يزيدني سروراً أنني مولعٌ بشغف بهذا الزمن الثالث في صيغة «توهج السماء في نهاية النهار»، مولعٌ بهذا الزمن الذي أعتقد أنني جزء منه، حتى لو أنني جزء من شيء لم يعد موجوداً الآن.

لكن لنعُدْ إلى سؤالي: إلامَ تدلّ رغبة سترافنسكي في احتضان زمن الموسيقى بكامله؟ ما المعنى الذي تنطوي عليه؟

هناك صورة تطاردني: حسب اعتقادٍ شعبي، فإنّ الشخص الذي يموت، يرى في لحظة احتضاره حياته الماضية كلها تكرُّ أمام ناظريه. وفي عمل سترافنسكي، تَذَكَّرَتْ الموسيقى الأوروبية حياتها على امتداد ألف عام؛ وقد كان هذا حلمه الأخير قبل أن يتّجه إلى مثواه الأبدي دون أحلام.

النقل الموسيقي اللُّعَبي

لنميِّز بين أمرين. من جهة أولى: الميل العام إلى ردّ الاعتبار للمبادىء المنسية لموسيقى الماضي، وهو ميلٌ يخترق كلّ أعمال سترافنسكي وأعمال معاصريه الكبار؛ ومن جهة أخرى: الحوار المباشر الذي يجريه سترافنسكي مع تشايكوفسكي تارة، ومع بيرغوليز تارة أخرى، ثم مع جيزيالدو... إلخ؛ تلك «الحوارات المباشرة»، المنقولة عن هذا العمل أو ذاك، بهذا الأسلوب الواقعي أو ذاك، هي

الطريقة الخاصة بسترافنسكي التي لا نصادفها عملياً لدى معاصريه من المؤلفين الموسيقيين (نصادفها عند بيكاسو).

على هذا النحو يُفَسِّرُ أدورنو نقل سترافنسكي (أشدّد على الكلمات المفتاحية): «هذه العلامات [لمع الأخذ بعين الاعتبار العلامات النشاز والغريبة عن الانسجام، التي يستخدمها سترافنسكي، مثلاً في **بولسينيلا**، م.ك] تصبح بقايا **العنف** الذي مارسه المؤلف الموسيقي ضد المصطلح idiom، ونحن نستمتع بهذا **العنف** فيها، وبهذه الطريقة في **القسوة** على الموسيقى، وفي **محاولة الاعتداء على حياتها بشكل من الأشكال**. وإذا كان هذا النشاز في الماضي تعبيراً عن الألم الذاتي وفظاظته، فإنه مع تبديل زمنه الموسيقي يغدو الآن علامة **إكراه اجتماعي**، فاعله هو المؤلف الموسيقي الذي يخرق المقامات. ولا تتألف أعماله من مادة أخرى غير رموز هذا **الإكراه**، الضرورة الخارجية التي فُرِضَتْ ببساطة على الذات من الخارج، ولا تتضمن أي شيء مشترك معها. ولعلّ الدويّ الهائل الذي عرفته الأعمال الكلاسيكية الجديدة لسترافنسكي عُزِيَتْ إلى حقيقة أنها **شكلت بطريقتها الناس على صورة سرعان ما فُرِضَتْ عليهم على المستوى السياسي بشكل منهجي**، دون أن تعي ذلك، وتحت ستار علم الجمال».

لنلخص: النشازُ مبررٌ إذا كان تعبيراً عن «ألم ذاتي»، أما لدى سترافنسكي فالنشاز هو نفسه دلالة على القسوة؛ هذه القسوة توازي (بواسطة الدارة الماهرة للتصور الآدورني) القسوة السياسية: على هذا النحو النشازات المتوافقة التي أضافها بيرغوليز إلى الموسيقى تُجَسِّدُ (وإذاً تُحَضِّرُ) الطغيان السياسي القادم (ذلك الطغيان الذي لا

يمكن أن يعني في السياق التاريخي الملموس إلا أمراً واحداً: الفاشية).

جرَّبت شخصياً النقل الحرّ عن عملٍ ماضٍ عندما بدأت أكتب تعديلاً مسرحياً على جاك القدري في بداية السبعينيات حين كنتُ لم أزل في براغ. ولأنّ ديدرو كان بالنسبة لي تجسيداً للروح الحرة والعقلانية النقدية، فقد عشتُ آنذاك محبتي له كحنين للغرب (كان الاحتلال الروسي لبلدي يمثل، برأيي، نزعاً للتغريب مفروضٍ قسراً)، لكن الوقائع تُغَيِّرُ معناها دوماً: أقول اليوم إنّ ديدرو يجسد بالنسبة لي الزمن الأول لفن الرواية وأن مسرحيتي كانت تُمَجِّدُ بعض المبادىء الشائعة لدى الروائيين القدماء، والتي كانت أثيرة لدي: 1) حرية التأليف المغتبطة؛ 2) المجاورة الدائمة للقصص الفاجرة والأفكار الفلسفية؛ 3) طابع هذه الأفكار ذاتها اللاجدِّي والتهكمي والمُقَلَّد بسخرية والصادم. قاعدة اللعبة واضحة: ما فَعَلْتُهُ ليس اقتباساً عن عمل ديدرو، إنما هي مسرحيتي أنا وتعديلي أنا على رواية ديدرو، وولائي لديدرو: لقد أعدْتُ تأليف روايته تماماً؛ وحتى لو استعرْتُ قصص الحب منه، فإن الأفكار في الحوارات هي بالأحرى أفكاري؛ وبوسع أيّ شخص أن يكتشف مباشرة أنّ هناك عبارات لا يُعقل أن تردّ بقلم ديدرو؛ لأن القرن الثامن عشر كان قرناً مفرطاً في تفاؤله، أما قرني فلم يعُد كذلك، وأنا أيضاً بدرجة أقل، وشخصيتا السيد وجاك تنجرفان عندي إلى فضائح قذرة لا يمكن تخيلها في عصر الأنوار.

بعد هذه التجربة الشخصية المتواضعة لا يسعني إلا أن أعتبر الأحاديث عن قسوة وعنف سترافنسكي بمثابة حماقات. لقد أحبَّ

معلمه القديم مثلما أحببت معلمي. لعله كان يتخيل، وهو يضيف إلى ألحان القرن الثامن عشر نشازات القرن العشرين، أنه يثير اهتمام معلمه في العالم الآخر، وأنه يبوح له بأمرٍ هام عن عصرنا، إن لم يكن يُسَلِّيه. كان بحاجة إلى أن يخاطبه ويكلمه. **النقل اللعبي** لعمل قديم هو بالنسبة له طريقة لإقامة اتصال بين القرون.

النقل اللُّعَبي برأي كافكا

رواية **أميركا** لكافكا هي رواية مدهشة: لماذا وضع هذا الكاتب الشاب البالغ من العمر تسعة وعشرين عاماً مكان روايته الأولى في قارة لم يطأها من قبل؟ يدلّ هذا الاختيار على قصد واضح: عدم صنع الواقعية؛ والأصحّ أيضاً: عدم صنع الجدية. وحتى لم يُجْهِد نفسه في تمويه جهله بالدراسات؛ فخلق فكرته عن أميركا حسب قراءة من نمط جديد، بناء على صور إيبينال، وفي الحقيقة صورة أميركا في روايته مصنوعة (قصدياً) من كليشات؛ ففيما يتعلق بالشخصيات والحبكة، الملهم الرئيس (كما صرح في مذكراته) هو ديكنز، وعلى الأخص روايته **دافيد كوبرفيلد** (ينعت كافكا الفصل الأولى من رواية **أميركا** «بالمحاكاة المحضة» لديكنز): يستمدّ منها الموتيفات الملموسة (يسردها: «حكاية المظلّة، الأشغال الشاقة، المنازل القذرة، العشيقة في منزل الريف»)، ويستوحي الشخصيات (كارل هو المحاكاة الساخرة اللطيفة لدافيد كوبرفيلد) وعلى الأخص يستوحي الفضاء الذي تسبح فيه روايات ديكنز: العاطفية، التمييز الساذج بين الصالحين والأشرار. وإذا كان أدورنو تكلَّم عن موسيقى

سترافنسكي على أنها «موسيقى على الموسيقى»، فإن أميركا لكافكا هي «أدب على الأدب» وهي أيضاً، في هذا الجنس، عمل كلاسيكي، إنْ لم يكن مؤسساً.

الصفحة الأولى من الرواية: في ميناء نيويورك، يكتشف كارل وهو يغادر السفينة أنه نسي مظلّته في القمرة. وحتى يتمكن من الذهاب لإحضارها، يعهد بحقيبته (حقيبة ثقيلة فيها كلّ ما يملكه) إلى شخص مجهول بسذاجة تكاد لا تصدَّق: وهكذا سيفقد بالتأكيد الحقيبة والمظلة. من السطور الأولى تستولد روح المحاكاة الساخرة اللعبية عالماً متخيلاً لا شيء فيه مرجَّح البتة وكل شيء فيه هزلي قليلاً.

قصر كافكا الذي لا يوجد على أيّ خارطة في العالم ليس وهمياً أكثر من هذه الأميركا المحمولة على الصورة - الكليشة للحضارة الجديدة المتعملقة والآلية. في منزل عمّه السيناتور، يجد كارل مكتباً هو عبارة عن آلة معقَّدة بشكل خارق، فيها حوالي مئة خانة تخضع لأوامر حوالي مئة زر، إنها في آن معاً شيء عملي وغير نافع البتة، إنها في آن معاً معجزة تقنية وبلا معنى. لقد أحصيت في هذه الرواية عشراً من هذه الآلات المدهشة، المسلية والعجيبة، ابتداءً من مكتب العم، إلى الفيلا المتاهة في الريف، والفندق الغربي (فن معماري معقَّد بشكل بشع، تنظيم بيروقراطي بطريقة شيطانية)، وحتى مسرح أوكلاهوما، الذي هو أيضاً عبارة عن إدارة واسعة في غاية الدقة. على هذا النحو، بواسطة لعبة المحاكاة الساخرة (لعبة ذات كليشات) عرض كافكا لأول مرة أعظم ثيمة له، ثيمة التنظيم الاجتماعي المتاهي الذي يتوه فيه الإنسان ويمضي إلى هلاكه. (ومن

جهة نظر وراثية: في هذه الآلية الهزلية لمكتب العمّ يوجد أصل الإدارة المرعبة للقصر). هذه الثيمة الخطيرة جداً، لم يستطِع كافكا أن يدركها من طريق رواية واقعية، مؤسسة على دراسة لزولا عن المجتمع، إنما بالضبط من طريق هذه الوسيلة التافهة ظاهرياً «الأدب على الأدب» التي أمنت لمخيلته كلّ الحرية الضرورية (حرية المبالغات والتضخيمات والاستحالات، حرية الابتكارات اللعبية).

قسوة القلب المتوارية
وراء الأسلوب الطافح بالمشاعر

نجد في **أميركا** الكثير من الإلماحات العاطفية المفرطة على نحوٍ عصيّ على التفسير. في نهاية الفصل الأول: كارل يستعدّ الآن للانطلاق مع عمّه، فبقي السائق وحيداً مهجوراً في قمرة القبطان. وعندئذٍ (أشدّد على العبارات المفتاحية) «توجه كارل إلى السائق وأخرج اليد اليمنى التي كان الرجل يحتفظ بها مغروسة في زناره **وأمسكها وهو يداعبها بيده... وراح كارل يمرر أصابعه جيئة وذهاباً بين أصابع السائق** الذي كان ينظر إلى جميع الجهات، وعيناه لامعتان، **كأنه يكتشف سعادة غامرة لا يمكن لأحد أن يلومه عليها... ويبدأ كارل يبكي وهو يقبل يد السائق**؛ كان يحتضن هذه اليد المتشققة والفاقدة للحياة تقريباً، **ويضمها إلى وجنتيه مثل كنز** كان مرغماً على رفضه، لكن العمّ أصبح قربهما الآن، **ومع أنه لم يرغمه على ذلك إلا بمنتهى اللطف**، ترك نفسه ينقاد بعيداً عن ذلك المكان...».

مثال آخر: في نهاية السهرة في فيللا بولاندر، يشرح كارل بإسهاب لماذا يريد العودة إلى منزل عمه. «أثناء هذا النقاش المديد لكارل، كان السيد بولاندر يصغي بانتباه؛ وغالباً ما **كان يضم كارل إليه**، لا سيما عندما يذكر العم...».

لم تكن الإلماحات العاطفية للشخصيات مُبَالَغٌ فيها وحسب، إنما في غير موضعها. فكارل يكاد لا يعرف السائق إلّا منذ ساعة وليس هناك أيّ سبب للتعلُّق به بشغف. وإذا ما انتهى بنا الأمر إلى الاعتقاد بأنّ الشاب متأثر على نحوٍ ساذج بوعد صداقة رجولية، فإننا نظلّ مندهشين لا سيما وأنه بعد ذلك ببرهة ينقادُ بعيداً عن صديقه الجديد بمنتهى اليُسر، دونما أية مقاومة.

يعرف بولاندر خلال مشهد المساء حقّ المعرفة أنّ العمّ سبق أن طرد كارل من منزله؛ ولهذا يضمُّه إليه بحميمية. مع ذلك، حين يبدأ كارل بقراءة رسالة العمّ أمامه ويعلم بمصيره المضني، لا يعود بولاندر يُظهر حياله أي تعلق ولا يقدِّم له أي عون.

في رواية **أميركا** يلفي المرء نفسه في عالمٍ من المشاعر المتبذِّلة، الموجودة في غير محلها، غير المفهومة، أو بالعكس الغائبة على نحو غريب. يصف كافكا في مذكراته روايات ديكنز بهذه الكلمات: «قسوة القلب المتوارية وراء الأسلوب الطافح بالمشاعر». وهذا هو في الواقع معنى هذا المسرح من المشاعر المتجلية علناً والمنسية مباشرة، هذا المسرح الذي هو رواية كافكا. هذا «النقد للعاطفية» (نقد ضمني، ساخر، مضحك، عدواني دوماً) ليس موجَّهاً إلى ديكنز وحده إنما إلى الرومانسية عموماً، نحو ورثتها، المعاصرين لكافكا ولا سيما الفنانين التعبيريين وولعهم بالهستيريا

والجنون؛ إنه موجّه إلى كلّ كنيسة القلب المقدسة؛ ومرة أخرى أيضاً يُقَرِّبُ هذا النقد كلاً من هذين الفنانين المختلفين بشدة ظاهرياً، كافكا وسترافنسكي، فيما بينهما.

صبي في نشوة

بالتأكيد لا يسعُنا أن نتقول إن الموسيقى (الموسيقى برمتها) غير قادرة على التعبير عن المشاعر؛ فموسيقى العصر الرومانسي هي تعبيرية رسمياً وشرعياً؛ إلا أنه يمكننا القول بصدد هذه الموسيقى: لا علاقة لقيمتها بكثافة المشاعر التي تثيرها. لأن الموسيقى قادرة على أن توقظ بشدّة المشاعر دونما أيّ فن موسيقي. أتذكر طفولتي: أنا جالس أمام البيانو غارق في عزف ارتجال مشبوب يكفيني لأعزفه تناغم علامة دو مينور مع علامة فا مينور، أعزفهما بقوة وبشكل متواصل. جعلني التكرار المستمرّ للعلامتين المتناغمتين واللازمة اللحنية الأولية أحيا انفعالاً شديداً لم يزوِّدني به قط شوبان أو بتهوفن. (ذات يوم، هرع والدي، وهو موسيقيّ، غاضباً إلى حجرتي -لم أشاهده قطّ غاضباً لا قبلها ولا بعدها- ورفعني عن مقعدي وحملني إلى حجرة الطعام ليضعني تحت الطاولة باشمئزاز يكاد يتغلب عليه).

ما كنتُ أعيشه آنذاك، أثناء ألحاني المرتجلة هو نشوة. ما هي النشوة؟ الصبي الذي يضرب على الملامس يشعر بالحماس (حزن، فرح) ويشتد الانفعال إلى درجة من الكثافة يغدو معها لا يُطاق: يفرّ الصبي إلى حالة عمى وصمَمٍ ينسى فيها كلّ شيء، وينسى فيها حتى نفسه.

تعني النشوة وجود المرء «خارج نفسه» كما يقول ذلك أصل الكلمة الإغريقي: فعل خروج الكائن من حالته (stasis). الوجود «خارج ذاته» لا يعني أنّ المرء خارج اللحظة الراهنة على طريقة الحالم الذي يهرب نحو الماضي أو المستقبل. إنه يعني العكس تماماً: النشوة هي تماهي مطلق باللحظة الراهنة، ونسيان كلّي للماضي والمستقبل. حين يزول المستقبل كما الماضي، تلفي اللحظة الراهنة نفسها في الفضاء الفارغ، خارج الحياة وتسلسل أحداثها، خارج الزمن ومستقلة عنه (لذلك يمكن مقارنتها بالأبدية التي هي أيضاً نفيٌ للزمن).

يمكننا أن نرى الصورة الصوتية للانفعال في لحن الليدة[1] الرومانسي: يبدو أنّ طوله يريد أن يُحافظ على الانفعال، وأن يُنَمِّيه، ويجعله ممتعاً ببطء. بالمقابل، لا يمكن أن تنعكس النشوة في لحن، لأنّ الذاكرة المحاصرة بالنشوة لا تستطيع أن تحتفظ بعلامات الجملة اللحنية مهما تضاءل طولها؛ فالصورة الصوتية للنشوة هي الصرخة (أو: مقطعٌ قصيرٌ جداً يحاكي الصرخة).

المثل الكلاسيكي عن النشوة، هو لحظة الإيغاف (orgasme). لننتقل إلى الزمن الذي لم تكن النساء تعرف فيه بعد فائدة أقراص منع الحمل. غالباً ما كان يحدث أن ينسى عاشق في لحظة المتعة أن ينزلق خارجاً من جسد عشيقته فيجعلها أماً، حتى لو كانت لديه قبل بضع لحظات نية حازمة في أن يكون حذراً إلى أبعد حدّ. لقد أنسته لحظة النشوة قراره (ماضيه المباشر) وفوائده (مستقبله).

---

(1) Lied: أغنية شعبية ألمانية، لحن ألماني.

إذاً فقد فاقت لحظة النشوة الموضوعة على الميزان في أهميتها الطفل غير المرغوب؛ وما دام الطفل غير المرغوب سيملأ على الأرجح حياة العاشق كلها بحضوره غير المرغوب، يمكن القول إنّ لحظة النشوة فاقت في أهميتها حياةً برمتها. كانت حياة العاشق توجد مقابل لحظة النشوة، في الحالة نفسها تقريباً التي تكون فيها المحدودية مقابل الأبدية. يبغي الإنسان الأبدية إلا أنه لا يستطيع أن يحظى إلا ببديلها: لحظة النشوة.

أتذكر يوماً من أيام شبابي: كنت بصحبة صديق في سيارته؛ وأمامنا، كان الناس يجتازون الشارع. تعرفت إلى شخص لم أكن أحبه، فأشرت لصديقي عليه قائلاً: «ادهسه!» كانت تلك مجرد مزحة لفظية بالتأكيد، بَيْد أنّ صديقي كان في حالة غبطة فائقة فأسرع. ذُعِرَ الرجل، فتزحلق ومن ثم سقط. أوقف صديقي السيارة في اللحظة الأخيرة. لم يُصَبْ الرجل بأي جرح، إلا أن الناس تجمعوا حولنا وأرادوا (أتفهمهم) شنقنا[1]. مع ذلك، لم يكن لصديقي قلب قاتل، فقد دَفَعَتْهُ كلماتي إلى نشوة خاطفة (لكنها واحدة من النشوات الفائقة الغرابة: نشوة المزحة).

اعتاد الناس أن يربطوا مفهوم النشوة باللحظات الصوفية العظيمة، لكن هناك النشوة اليومية التافهة المبتذلة: نشوة الغضب، نشوة السرعة أثناء القيادة، نشوة الصمم بسبب الضجة، النشوة في ملاعب كرة القدم. أن يحيا المرء، يعني جهداً شاقاً مستمراً لئلا

(1) Lyncher: لنشن: عاقب بلا صفة ولا قانون على غرار القاضي الأميركي لنش الذي يُنسب إليه قانون الإعدام دونما محاكمة قانونية.

ينسى نفسه بنفسه، وحتى يظلّ دوماً حاضراً في ذاته بشكل راسخ، وفي فعل خروجه من حالته (stasis). حسبه أن يخرج لبرهة وجيزة من ذاته حتى يلامس ميدان الموت.

سعادة ونشوة

أتساءل إن كان أدورنو قد شعر من قبل بأدنى متعة لسماعه موسيقى سترافنسكي. متعة؟ برأيه، لا تشتهر موسيقى سترافنسكي إلا بمتعة واحدة: «المتعة الفاسدة للحرمان»؛ لأنها لا تنفك «تحرم» نفسها من كل شيء: من التعبيرية؛ من الجرسية الأوركسترية؛ من تقنية التطور؛ وتُشَوِّهُ الأشكال القديمة وهي تلقي عليها «نظرة متخابثة»؛ ولا يسعها وهي «مشمئزة» أن تبتكر، إنما «تتهكم» فقط، و«ترسم كاريكاتوراً»، و«تحاكي بسخرية»؛ إنها ليست إلا «نفياً» ليس لموسيقى القرن التاسع عشر وحسب، إنما للموسيقى بلا زيادة (يقول آدورنو: «موسيقى سترافنسكي هي موسيقى طُرِدَتْ منها الموسيقى»).

غريب، غريب. والسعادة التي تسطع من هذه الموسيقى؟

أتذكر معرض بيكاسو في براغ أواسط الستينيات. بقيت في ذاكرتي إحدى اللوحات. امرأة ورجل يأكلان البطيخ؛ المرأة جالسة، والرجل متمدِّد على الأرض مباشرة، وقد رفع ساقيه نحو السماء في حركة فرح لا يوصف. وكل هذا يُصَوِّر لامبالاة مسرورة جعلتني أفكِّر أن الرسام اضطرّ وهو يرسم اللوحة إلى أن يشعر بفرح الرجل ذاته الذي يرفع ساقيه.

سعادة الرسام وهو يرسم الرجل الذي يرفع ساقيه هي سعادة

مزدوجة؛ إنها سعادة من يتأمل (مع ابتسامة) سعادة أخرى. وهذه الابتسامة هي التي تهمني. فالرسام يلمح قطرة هزل عجيبة في سعادة الرجل الرافع ساقيه نحو السماء ويفرح بها. توقظ ابتسامته فيه خيالاً مرحاً متحرِّراً من المسؤولية، بقدر حركة الرجل الذي يرفع ساقيه نحو السماء. السعادة التي أتحدث عنها تحمل إذاً علامة الفكاهة؛ وهذا ما يميزها عن سعادة عصور الفن الأخرى، عن السعادة الرومانسية لتريستان الفاغنري[1] على سبيل المثال، أو عن السعادة الغزلية لفيلمون وبوسي (هل كان أدورنو بارد العاطفة حيال موسيقى سترافنسكي بسبب نقص الفكاهة المحتوم؟).

كتب بتهوفن «نشيد للفرح»، لكن فرح بتهوفن هذا هو احتفال يُرْغِمُ على الوقوف وقفة احترام. مقطوعات الروندو (rondos)[2] والمقطوعات الثلاثية (menuets)[3] للسمفونيات الكلاسيكية هي، إن شئنا، دعوة إلى الرقص، لكن السعادة التي أتحدث عنها أو أتولّع بها لا تتوخى الكشف عن سعادتها بواسطة الحركة الجماعية للرقص. لذلك أية رقصة بولكا لا تحمل لي السعادة ما عدا **السيركاس بولكا** (Cirkus Polka) لسترافنسكي، التي لم تُكْتَبْ لنرقص على أنغامها إنما كي نصغي إليها، والساقان مرفوعتان نحو السماء.

هناك أعمال في الفنّ الحديث كشفت عن سعادة فريدة للوجود،

---

(1) فاغنري: نسبة إلى فاغنر - الموسيقي الألماني المشهور.
(2) Rondo: مقطوعة موسيقية يتكرر فيها النغم الرئيس.
(3) Menuet: قطعة موسيقية ثلاثية، رقصة من رقصات القرن السابع عشر بثلاثة أوقات.

السعادة المتبدية من غبطة المخيلة المتحرِّرة من المسؤولية، ومن لذّة الاكتشاف والإدهاش، إنْ لم تكن من لذّة الصدم بواسطة الابتكار. بوسعنا أنْ نضع قائمة كاملة بالأعمال الفنية التي أخصبتها هذه السعادة: إلى جانب أعمال سترافنسكي (**بيتروشكا**، **حفلات الزواج**، **كابريشيو**[1] **للبيانو والأوركسترا**، **كونشيرتو للكمان**... إلخ) كلّ أعمال ميرو؛ لوحات كلي؛ ودوفي ودوبوفه؛ وبعض الأعمال النثرية لآبولينير؛ وكوكتو؛ ياناتشيك في شيخوخته (**قوافي طفولية**، **سداسية لآلات النفخ الموسيقية**، وأوبرا **الثعلبة المحتالة**)؛ مؤلفات ميلود؛ وبولان: أوبراه الهزلية **نهدا تيريزياس**، المكتوبة برأي أبولينير في الأيام الأخيرة للحرب، أدانها أولئك الذين وجدوا خزياً في الاحتفال بالتحرُّر بمزحة؛ في الحقيقة، انتهى عصر السعادة (عصر هذه السعادة النادرة الذي تضيئه الفكاهة)؛ وبعد الحرب العالمية الثانية، وحدهما المعلِّمان الطاعنان في السنّ، ماتيس وبيكاسو، استطاعا على العكس من روح الزمن، أنْ يظلا محافظين عليها في فنّهما.

لا يسعني في سياق هذا السرد للأعمال العظيمة عن السعادة أن أنسى موسيقى الجاز. تتكون ذخيرة موسيقى الجاز كلها من تنويعات لعددٍ محدود نسبياً من الألحان. وهكذا يمكننا أن نلحظ في موسيقى الجاز كلها ابتسامة اندسَّت بين اللحن الأصلي واللحن المُعَد. وعلى منوال سترافنسكي كان معلمو الجاز الكبار يحبون فن **النقل اللعبي**، ولم يؤلّفوا تحويراتهم الخاصة من الأغاني الزنجية القديمة وحسب،

---

(1) Capriccio (كابريشيو): لحن موسيقي ذو طابع حرّ غير نظامي (المورد).

إنما أيضاً من باخ وموزار وشوبان؛ فأبدع إيلينغتون من النقل عن تشايكوفسكي وغرييغ، وأما بالنسبة إلى عمله (Uwis Suite)، فإنه يؤلف تنويعاً لبولكا القرية التي تذكِّر روحها **ببيتروشكا**. ليست الابتسامة حاضرة وحسب بطريقة خفيَّة في المدة التي تفصل إيلينغتون عن «صورته» عن غرييغ، إنما هي مرئية تماماً على وجوه الموسيقيين الديكزييلاند (Dixieland)[1]: حين تأتي لحظة عزفه المنفرد (Solo) (الذي هو دوماً ارتجالٌ جزئيٌّ، أيّ يحمل دوماً مفاجآت)، يتقدم الموسيقي قليلاً، ليُخلي مكانه بعد ذلك لموسيقي آخر ويتفرَّغ هو نفسه لمتعة الإصغاء (لمتعة مفاجآت أخرى).

في حفلات الجاز يصفق الناس. التصفيق يعني: أصغيت إليك بانتباه والآن أعبِّر لك عن تقديري. الموسيقى المسماة بالروك تُغَيِّر الوضع. واقعة هامة: في حفلات الروك لا يصفق الناس. سيكون شبه مدنّس أن تصفق، وأن تكشف على هذا النحو المسافة النقدية بين من يعزف ومن يسمع؛ لا يكون المرء هنا ليحكم ويُقَدِّر إنما ليستسلم للموسيقى، ليصرخ مع الموسيقيين، ليمتزج بهم؛ هنا يبحث المرء عن التماهي، لا عن المتعة؛ عن الانصهار، لا عن السعادة. هنا ينتشي المرء: يدوي الإيقاع قوياً ومنتظماً والموتيفات (motifs)[2] اللحنية قصيرة ومتكررة باستمرار، لا يوجد تباينات ديناميكية، الكل صارخ وعال (فورتيسيمو) (fortissimo)، الغناء يفضّل طبقات الصوت الأكثر حدَّة ويشابه الصراخ. هنا لم يعُد الناس

---

(1) Dixieland: موسيقى جاز في زمنين وعادة ما تُعزف من قبل مجموعة صغيرة من العازفين أهم ما يميزها ارتجال جماعي ومفرد.

(2) Motif: موضوع عمل فني (روائي أو موسيقي).

في قاعات الرقص الصغيرة حيث الموسيقى تحبس الأزواج (الثنائي) في علاقتهما الحميمية؛ هنا يصبحون في صالات كبيرة، في ملاعب، متراصين أحدهما على الآخر، وإذا رقصوا في ملهى فليس هناك أزواج: كل واحد يؤدي حركاته مع الجميع وعلى حدة في آن معاً. وتُحَوِّل الموسيقى الأفراد إلى جسد جمعي واحد: الحديث هنا عن الفردانية والمتعة ليست إلّا أحد الخداعات الذاتية لعصرنا الذي يريد أن يُظْهِر نفسه (كما تريد ذلك العصور كلها) مختلفاً عمّا هو عليه.

الجمال الفاضح للشر

ما يغيظني عند أدورنو، هو المنهج التبسيطي الذي يربط بيُسر فائق الأعمال الفنية بالأسباب وبالنتائج أو بالدلالات السياسية؛ فالأفكار الدقيقة جداً (معارف أدورنو في علم الموسيقى مثيرة للإعجاب) تُفضي على هذا النحو إلى نتائج بالغة الفقر؛ وفي الحقيقة بما أنّ الميول السياسية لعصر يمكن ردّها دوماً إلى ميلين متناقضين، ينتهي بنا الأمر حتماً إلى تصنيف العمل الفني إما في الجانب التقدمي أو في الجانب المحافظ؛ ولأنّ الجانب المحافظ هو السيىء، فإنّ المحكمة قد تثير الدعاوى ضده.

تقديس الربيع: باليه تنتهي إلى التضحية بفتاة شابة عليها أن تموت لتبعث الربيع. أدورنو: إن سترافنسكي هو في الجانب البربري؛ «فموسيقاه لا تتطابق مع التضحية، إنما مع القوة الهادمة»؛ (أتساءل: لماذا استخدم فعل «تطابق»؟ كيف عرف أدورنو إنْ كان

سترافنسكي «يتطابق» أو لا يتطابق؟ لماذا لم يستخدم فعل «يرسم»، «يصنع صورة»، «يشكل»، «يمثل»؟ الجواب: لأن **التطابق** مع الشر هو وحده الآثم ويمكن أن يُشَرِّعَ محاكمته).

أمقت دوماً، بعمق وشدّة، أولئك الذين يريدون أن يعثروا في العمل الفني على **موقف** (سياسي، فلسفي، ديني... إلخ)، بدلاً من أن يبحثوا فيه عن **قصدٍ لمعرفة**، ولإدراك ولالتقاط هذا الجانب أو ذاك من الواقع. لم تفلح الموسيقى قط قبل سترافنسكي في إعطاء شكل عظيم للطقوس البربرية. لم يستطع أحد تخيلها موسيقياً. وهذا يعني: لم يعرف أحد أن يتخيل **الجمال** البربري. ودون جمالها، كانت ستبقى هذه البربرية عصيَّة على الإدراك وغامضة. (أُشَدِّد: لنعرف بعمق هذه الظاهرة أو تلك لا بد من استيعاب جمالها الواقعي أو الممكن) والقول بأنّ طقساً دموياً يملك جمالاً لهوَ فضيحة غير محتملة ومرفوضة، لكننا، ومن دون فهم هذه الفضيحة، ومن دون التوغل إلى أقصى مدى في هذه الفضيحة، لا يمكننا أن نستوعب أيّ أمر عظيم يخصّ الإنسان. إنَّ سترافنسكي يعطي للطقس البربري شكلاً موسيقياً قوياً، مقنعاً، لكنه غير مفترى: فلنصغِ إلى الخاتمة النهائية **لتقديس الربيع**، لرقصة التضحية: ليس الرعب متوارياً. إنه جليٌّ هناك. لماذا أظهرناه وحسب؟ لماذا لم نعلنه؟ لكننا لو أعلناه أي حرمناه من جماله، وأظهرناه في بشاعته، لكان هذا خيانة وتبسيطاً ونوعاً من «الدعاية». وذلك **لأنه** من الواضح أن ذبح فتاة شابة أمرٌ مرعب جداً.

وكما صاغ سترافنسكي لوحة القداس، لوحة العيد السوقي (بيتروشكا)، صاغ هنا لوحة النشوة البربرية. وجدير بالاهتمام أنه

أعلن دوماً وبصراحة أنه مؤيد للمبدأ الأبولوني[1]، ومعادٍ للمبدأ الديونيزي[2]: **تقديس الربيع** (خاصة رقصاته الطقسية) هي لوحة أبولونية للنشوة الديونيزية: في هذه اللوحة، فن عناصر النشوة (الطَرْقُ العدواني للإيقاع، بعض الموتيفات اللحنية القصيرة جداً، المكرورة مرات كثيرة، المتصاعدة دوماً والمشابهة للصرخات) تَحَوَّلَتْ إلى فنٍّ عظيم مرهف (مثلاً، الإيقاع رغم عدوانيته يغدو معقداً بالتناوب السريع للمقاييس المختلفة حتى إنه يخلق زمناً اصطناعياً، غير واقعي، مزخرفاً)؛ ومع ذلك فإنّ الجمال الأبولوني لهذه اللوحة البربرية لا يخفي الرعب؛ ويجعلنا ندرك أنه في العمق النهائي للنشوة لا يوجد إلا قسوة الإيقاع؛ والضربات الحادّة لآلات الإيقاع، واللاحساسية القصوى، والموت.

علم حساب الهجرة

حياة مهاجر، تلك مسألة حسابية: جوزيف كونراد كورزونيوسكي (المشهور باسم جوزيف كونراد) عاش سبعة عشر عاماً في بولونيا (على الأرجح في روسيا مع أسرته المنفية)، وبقية حياته، خمسون عاماً في إنكلترا (أو على المراكب الإنكليزية). استطاع على هذا النحو أن يتبنى الإنكليزية بوصفها لغة له ككاتب

(1) الأبولوني: نسبة إلى الإله أبولو: إله الشعر والموسيقى والجمال الرجولي عند الإغريق، وهو يرمز إلى كل ما هو متناغم ومنظم ومتوازن.

(2) الديونيزي: نسبة إلى الإله ديونيزيوس: إله الخمر واللهو والعربدة، وهو يرمز إلى كلّ ما هو شهواني ومتفلت وعربيد.

وأيضاً موضوعات الكتابة الإنكليزية. وحدها حساسيته المعادية للروس (آهٍ مسكين أندريه جيد العاجز عن فهم النفور الملغّز لكونراد تجاه دوستويفسكي!) تحتفظ بأثر من بولونيته.

بوهيسلاف مارتيز عاش حتى سن الثانية والثلاثين في بوهيميا، ومن ثم على مدى ثلاثين عاماً في فرنسا وسويسرا وأميركا، ومن ثم في سويسرا من جديد. كان حنينه لوطنه القديم ينعكس دوماً في عمله، وأعلن دوماً أنه مؤلف موسيقي تشيكي، لكنه بعد الحرب، وبناء على أمنيته الأخيرة، دفنوه في سويسرا. وفي عام 1979، بعد موته بعشرين عاماً، نقلوا رفاته ودفنوه في أرض مولده.

غومبروفيتش عاش خمسة وثلاثين عاماً في بولونيا، وثلاثة وعشرين عاماً في الأرجنتين وست سنوات في فرنسا. مع ذلك، لم يستطع أن يكتب كتبه إلا باللغة البولونية وشخصيات رواياته كانت بولونية. وفي عام 1964، وهو مقيم في برلين، دُعي إلى بولونيا. تردّد، وفي النهاية، رفض. ودُفِنَ جثمانه في فانس.

فلاديمير نوبوكوف عاش عشرين عاماً في روسيا، وواحد وعشرين عاماً في أوروبا (في إنكلترا وألمانيا وفرنسا) وعشرين عاماً في أميركا، وستة عشر عاماً في سويسرا. اعتمد الإنكليزية كلغة يكتب بها إنما بدرجة أقل الموضوعات الأميركية؛ في رواياته هناك الكثير من الشخصيات الروسية. مع ذلك ودونما لُبْسٍ وبإصرار، أعلن نفسه مواطناً وكاتباً أميركياً. يرقد جثمانه في مونترو في سويسرا.

كازيميرز برانديس عاش في بولونيا طيلة خمسة وستين عاماً، وأقام في باريس منذ انقلاب ياروزلسكي عام 1981. لم يكتب إلا بالبولونية، عن موضوعات بولونية، ومع ذلك فإنه حتى بعد عام

1989، حيث لم يعُد ثمة سبب سياسي ليبقى في الغربة، فإنه لم يرجع ليعيش في بولونيا (وهو ما منحني بهجة رؤيته من حين إلى آخر).

هذه النظرة السريعة تكشف منذ البداية المشكلة الفنية للمهاجر: أوزان الحياة المتساوية كمياً ليس لها الثقل نفسه عندما تنتمي إلى سن الشباب أو إلى سن النضج. إذا كان سن النضج أغنى وأكثر أهمية ليس بالنسبة إلى الحياة فقط إنما إلى النشاط الإبداعي، فإن ما تحت الشعور، والذاكرة، واللغة، وكل أساسٍ للإبداع تتشكل باكراً جداً؛ بالنسبة إلى طبيب لن يطرح هذا أية مشكلة، أما بالنسبة إلى كاتب روائي، أو مؤلف موسيقي، بُعده عن المكان الذي يرتبط به خياله، وانشغالاته الفكرية والشعورية، وإذاً موضوعاته الأساسية، يمكن أن يسبِّب له نوعاً من التمزُّق. ينبغي عليه أن يستجمع كلّ قواه، وكل براعته الفنية، ليُحَوِّل مساوىء هذه الحالة إلى ورقة رابحة.

الهجرة صعبة أيضاً من وجهة نظر شخصية محضة: الكل يفكر دوماً بألم الحنين إلى الوطن؛ لكن ما هو أسوأ، هو ألم الاغتراب؛ الكلمة الألمانية (die Entfremdung) تعبِّر بشكل أفضل عمّا أريد وصفه: العملية التي يغدو خلالها ما كان قريباً منا غريباً. لا يقاسي المرء من (l'Entfremdung) بالنسبة إلى بلد الهجرة: هناك، تنقلب العملية: فما كان غريباً عنا يغدو، شيئاً فشيئاً، أليفاً وأثيراً. إنّ الغربة في شكلها الحاد، المذهل، لا تنكشف على صورة امرأة مجهولة نبحث عنها، إنما امرأة كانت لنا، فيما مضى. ووحدها، العودة إلى الوطن الأم بعد غياب طويل يمكن لها أن تنزع حجاب الغربة الجوهري للعالم وللوجود.

أفكر غالباً بغومبروفيتش في برلين. وبرفضه رؤية بولونيا مجدداً. أهي الريبة في الحكم الشيوعي الذي كان مسيطراً فيها آنئذٍ؟ لا أعتقد ذلك: فالشيوعية البولونية كانت آخذة بالتفكك، ورجال الثقافة يشكلون المعارضة بمعظمهم تقريباً، وكانوا سيحولون زيارة غومبروفيتش إلى نصر. إن الأسباب الحقيقية للرفض ليست إلا وجودية. وعصيَّة على القول. عصيَّة على القول لأنها مفرطة الحميمية. عصية على القول أيضاً، لأنها جارحة بحدّة للآخرين. ثمة كثير من الأشياء لا يملك المرء أمامها إلا السكوت.

بيت سترافنسكي

إن حياة سترافنسكي موزَّعة على ثلاثة أجزاء متساوية تقريباً: روسيا: سبعة وعشرون عاماً، فرنسا وسويسرا الفرانكوفونية: تسعة وعشرون عاماً؛ أميركا: اثنان وثلاثون عاماً.

مَرَّ وداعه لروسيا بمراحل كثيرة: في البداية سترافنسكي في فرنسا (بدءاً من عام 1910) بوصفها رحلة طويلة للدراسة. هذه السنوات هي من ناحية ثانية الأكثر روسية في إبداعه: **بيتروشكا**، **فيزدوليكي** (بناء على قصيدة الشاعر الروسي بالمون)، **تقديس الربيع**، **بريبايوتكي**، بداية **الأعراس**. ثم نشبت الحرب بغتة، وباتت الاتصالات بروسيا عسيرة؛ ومع ذلك يظل مؤلفاً موسيقياً روسياً في **الثعلب** و**تاريخ جندي**، مستلهماً الشعر الشعبي لبلده؛ وبعد الثورة فقط، يدرك أنّ بلده الأم ربما قد ضاع منه وإلى الأبد: فتبدأ الهجرة الحقيقية.

الهجرة: إقامة مفروضة على غريب لأنه يعتبر بلده الأم وطنه الوحيد، لكن الهجرة تطول ويأخذ ولاء جديد بالولادة، هو الولاء للبلد المُتَبَنَّى؛ وعندئذٍ تأتي لحظة القطيعة. فيهجر سترافنسكي، شيئاً فشيئاً، الموضوعات الروسية. كتب أيضاً عام 1922 **مافرا** (أوبر غنائية بناء على عمل لبوشكين)، ومن ثم، في عام 1928، **قبلة الجنية**، كإهداء إلى تشايكوفسكي، ومن ثم، لن يعود إلى الموضوعات الروسية قط، فيما عدا بعض الاستثناءات الهامشية. عندما توفي عام 1971، رفضت زوجته فيرا، إذعاناً منها لوصيته، اقتراحاً من الحكومة السوفيتية بدفنه في روسيا ونقلته إلى مقبرة فينيسيا (البندقية).

دون أدنى ريب، حمل سترافنسكي في داخله جرح هجرته، كالآخرين. ودون أدنى ريب، كان تطوره الفني سيسلك سبيلاً مختلفاً لو أنه تمكَّن من البقاء حيث ولد. وفي الواقع، تزامنت بداية رحلته عبر تاريخ الموسيقى تقريباً مع اللحظة التي لم يعُد فيها بلده الأصلي موجوداً بالنسبة له؛ وإذ أدرك أنه لا يمكن لأي بلد آخر أن يحلّ محله، عثر على وطنه الوحيد في الموسيقى؛ وهذه ليست صياغة غنائية جميلة من جانبي، إنما أحسبها أمراً ملموساً إلى أقصى حدّ: وطنه الوحيد، بيته الوحيد، هو الموسيقى، كل موسيقى الموسيقيين، وتاريخ الموسيقى؛ هناك قرَّر أن يقيم، أن يرسِّخ جذوره، أن يعيش؛ هناك انتهى به الأمر إلى العثور على مواطنيه الوحيدين، على أقربائه الوحيدين، على جيرانه الوحيدين، من بيروتان إلى فيبرن؛ معهم انخرط في حوار لن يتوقف إلا بموته.

لم يدَّخر جهداً ليشعر أنها بيته: توقف في حجرات هذا المنزل

كله، لامس كل الزوايا، وداعب كل الأثاث؛ مضى عبر موسيقى الفلكلور القديم إلى بيروغوليز الذي أمدّه **بالبولسينيللا** (1919)، وإلى معلمي الباروك الذين لولاهم لاستحال تصوُّر وجود عمله **أبولون الملهم** (1928)، إلى تشايكوفسكي الذي نقل عنه الألحان في عمله **قُبْلَةُ الجنية** (1928)، وإلى باخ الذي كفل عمله **كونشيرتو للبيانو والآلات النفخية** (1924)، **وكونشيرتو للكمان** (1931)، وعنه أعاد كتابة **تحوير كورالي** (1956)، وإلى موسيقى الجاز التي احتفى بها في **الرجيتم**[1] **لإحدى عشرة آلة** (1918)، **والرجيتم للبيانو** (1919)، وفي **مقدمة للجاز جميعاً** (1937)، وفي **كونشيرتو أبوني** (1945)، وإلى بيروتان والبوليفونيين القدامى الآخرين الذين استلهم منهم عمله **سيفمونية المزامير** (1930) وعلى نحو خاص عمله المدهش **القداس** (1948)، وإلى مونتيفيردي الذي درسه عام (1957)، وإلى إيزوالدو الذي نقل عنه (1959) الغزليات[2]، وإلى هوغو ولف الذي نظم له أغنيتين (1968) وإلى الموسيقى الدوديكافونية التي أبدى حيالها تحفظاً في البداية، لكنه تعرّف فيها أخيراً، بعد وفاة شونبرغ (1951) على واحدة من حجرات منزله.

لم يملك المنتقصون من شأنه، أولئك المدافعون عن الموسيقى بوصفها تعبيراً عن العواطف والمشاعر والذين أغاظتهم رزانة «نشاطه الوجداني» التي لا تطاق، واتهموه «بفقر القلب»، لم يملكوا هم

---

(1) الرجيتم (Rag-time): موسيقى أميركية زنجية الأصل (المورد).

(2) الغزلية (Mandrigal): مقطوعة موسيقية موضوعة لقصيدة.

أنفسهم ما يكفي من القلب ليستوعبوا أيّ حرج عاطفي يتوارى وراء تسكُّعه عبر تاريخ الموسيقى.

لكن لا توجد أية مفاجأة: فلا أحد أكثر فقداً للحساسية من الناس العاطفيين. تذكروا: «قسوة القلب تتوارى وراء الأسلوب الطافح بالمشاعر».

الجزء الرابع

جملة

اسْتَشْهَدْتُ في «ظل القديس غارتا الخَصَّاء» بجملة لكافكا، وهي إحدى الجمل التي بدا لي أن أصالة شاعريته الروائية برمتها تتكثف فيها: الجملة من الفصل الثالث لرواية **القصر** الذي يصف فيه كافكا مضاجعة «ك» وفريدا. ولكي أشير بدقّة إلى الجمال النوعي لفن كافكا، وبدل أن أستخدم الترجمات الموجودة، فضّلتُ أن أرتجل بنفسي ترجمة أمينة قدر الإمكان. قادتني بعد ذلك الفروق بين جملة كافكا وانعكاساتها في مرآة الترجمات إلى بعض الأفكار وهي:

ترجمات

لنسرد الترجمات. الأولى هي ترجمة فيالات عام 1938:

«ساعات مضت هناك، ساعات من أنفاس متمازجة، من خفقات قلب مشتركة، ساعات لم يكفّ خلالها «ك» عن معاناة انطباع بأنه فَقَدَ نَفْسَهُ، وأنه غاص بعيداً حتى إنّ أيّ كائن قبله لم يسلك بعد طريقه؛ في الغربة، في بلدٍ لم يكن هواؤه يملك شيئاً بعد من عناصر هواء موطنه، حيث لا بدّ للمرء أن يختنق من النفي،

وحيث لا يسعه بعد أن يفعل شيئاً وسط إغراءات جنونية، إلا أن يستمر في المشي وأن يستمر في فقدان نفسه».

أعلم أن فيالات يبالغ قليلاً في التصرف بحرية فيما يتعلق بكافكا؛ لهذا السبب أرادت منشورات غاليمار أن تصحِّح ترجماته من أجل نشر روايات كافكا في البلياد عام 1976. إلا أن ورثة فيالات عارضوا ذلك بشدة؛ وهكذا توصلوا إلى حلّ لا سابق له: تنشر روايات كافكا في الترجمة المغلوطة لفيالات، فيما كلود دافيد، الناشر، ينشر تصحيحاته للترجمة في نهاية الكتاب بشكل ملاحظات كثيرة، حتى إن القارئ يضطر، كي يرمم في ذهنه ترجمة «جيدة»، أن يُقَلِّبَ باستمرار الصفحات لينظر إلى الملاحظات. ترتيب ترجمة فيالات مع التصحيحات في نهاية الكتاب تشكل في الواقع ترجمة فرنسية ثانية أسمح لنفسي، على سبيل التبسيط الفائق، أن أسميها باسم دافيد وحده:

«ساعات مضت هناك، ساعات من أنفاس متمازجة، ساعات من خفقات قلب متداخلة، ساعات لم يكف خلالها «ك» عن معاناة انطباع بأنه يتوه، وأنه يغوص أبعد من أي كائن قبله؛ كان في بلد غريب، حتى هواؤه لا يشترك بعد بشيء مع هواء موطنه؛ كانت غرابة هذا البلد تغصِّصه ولكن، بين الإغراءات المجنونة، لم يكن بوسعه إلا أن يمشي بعد بعيداً وأن يتوه بعد أكثر من ذي قبل».

كان لبرنار لورثولاري فضل كبير لأنه لم يرضَ جذرياً عن الترجمات الموجودة فأعاد ترجمة روايات كافكا. تعود ترجمته لرواية **القصر** إلى عام 1984.

«هناك مضت ساعات، ساعات من التنفس المتمازج، ومن

قلبين خافقين معاً، ساعات كان يمتلك «ك» خلالها شعوراً راسخاً بالتَّوَهان، أو أنه تقدم بعيداً أكثر من أيّ رجل قبله في أصقاع غريبة، حيث الهواء ذاته لا يملك عنصراً واحداً يمكن أن يجده في هواء موطنه، ولم يكُن يسَعه فيها إلا أن يختنق من شدّة الغربة، دون أن يستطيع مع ذلك فعل شيء آخر، وسط هذه الإغراءات الحمقاء، سوى أن يستمر وأن يتوه أكثر».

وها هي الترجمة الأمينة لهذه الجملة عن الألمانية:

«هناك مضت ساعات، ساعات من التنفس المتمازج، ومن قلبين خافقين معاً، ساعات كان يمتلك «ك» خلالها شعوراً راسخاً بالتوهان، أو أنه كان بعيداً في عالم غريب أكثر من أي رجل قبله، في عالم غريب حتى الهواء فيه لا يملك عنصراً واحداً يمكن أن يجده في هواء موطنه، ولم يكن يسعه فيه إلا أن يختنق من الغربة دون أن يستطيع فعل أي شيء، وسط هذه الإغراءات الحمقاء، سوى أن يستمر في الذهاب وأن يتوه أكثر».

المجاز

ليست الجملة كلها إلا مجازاً طويلاً. لا شيء مطلوب من جانب المترجم أكثر من الدقة في ترجمة مجاز. بهذا يلامس قلب الأصالة الشعرية لمؤلف. الكلمة التي أخطأ بها فيالات أولاً هي فعل «غاص»: «غاص بعيداً» عند كافكا، «ك» لا يغوص، بل «يكون». كلمة «غاص» تُشَوِّه المجاز: تربطه بصرياً أكثر مما ينبغي بالفعل الحقيقي (الشخص الذي يضاجع هو شخص يغوص) وتسلبه

على هذا النحو درجة تجريده (الطابع الوجودي لمجاز كافكا لا يطمح إلى الاستحضار المادي والبصري لحركة غرامية). يحافظ دافيد الذي يصحح فيالات على الفعل نفسه: «غاص». وحتى لورثولاري (الأكثر أمانة) يتحاشى كلمة «كان» ويستبدلها بـ«يتقدم في».

عند كافكا، حين يمارس «ك» الحب، يلفي نفسه «in der Fremde»، «في مكان غريب»؛ يكرر كافكا الكلمة مرتين، وفي المرة الثالثة يستخدم اشتقاقها «die Fremdheit» (الغربة): في الهواء الغريب يختنق المرء من الغربة. جميع المترجمين يشعرون بالضيق لهذا التكرار الثلاثي: لذلك يستخدم فيالات مرة واحدة فقط كلمة «الغريب» وبدلاً من «الغربة»، اختار كلمة أخرى: «لا بد له أنه يختنق فيه من النفي»، لكن لدى كافكا لا أحد يتكلم إطلاقاً عن النفي. النفي والغربة هما مفهومان مختلفان. حين يمارس «ك» الحب لا يكون مطروداً من أي بيت، ليس مبعداً (لا يستحق إذاً الشفقة)؛ إنه موجود حيث هو بإرادته الخاصة، إنه موجود لأنه **تجرأ** أن يكون هناك. كلمة «نفي» تعطي للمجاز هالة من التضحية، من الألم، تجعله عاطفياً وميلودرامياً.

المجاز بوصفه تعريفاً فينومينولوجياً

لا بدّ من تصحيح الفكرة التي تؤكّد أن كافكا لم يكن يحب المجازات؛ لم يكن يحب المجازات من **جنس ما**، إلا أنه واحد من أعظم المبدعين للمجاز الذي سأنعته **بالوجودي** أو **الفينومينولوجي**.

حين يقول فيرلين: «الأمل يلمع كذرّة قشٍّ في الإسطبل»، فهذه مخيلة غنائية رائعة. إلا أنها غير واردة في نثر كافكا. لأنّ ما لم يكن كافكا يحبه بالتأكيد هو غنائية النثر الروائي.

لم تكن المخيلة المجازية لكافكا أقلّ غنى من مخيلة فيرلين أو ريلكه، لكنها لم تكن غنائية، مع العلم: أنها انتعشت حصراً بالرغبة في قراءة وفهم وإدراك معنى فعل الشخصيات، ومعنى الحالات التي توجد فيها.

لنتذكر مشهداً آخر للمضاجعة بين السيدة هينتجان وإش في **السائرون نياماً** لبروخ: «فإذا بها تضغط فمها على فمه مثل قرن حيوان على زجاج نافذة وإش يستشيط غضباً وهو يرى أنها، كي تخفي نفسها عنه، تحتفظ بها سجينة خلف أسنانها المطبقة».

ليست كلمات «قرن حيوان»، «زجاج نافذة» هنا لاستحضار صورة بصرية للمشهد بواسطة مقارنة، إنما لإدراك **الحالة الوجودية** لإش الذي، حتى أثناء العناق الغرامي، يبقى مفصولاً (كما بواسطة نافذة زجاجية) عن عشيقته بشكلٍ غامض وغير قادرٍ على الاستحواذ على نفسها (السجينة خلف أسنانها المطبقة). حالة يمكن فهمها بصعوبة، أو لا يمكن فهمها إلا بواسطة مجاز.

في بداية الفصل الرابع من **القصر**، هناك المضاجعة الثانية لـ«ك» وفريدا؛ هذه المضاجعة أيضاً تمّ التعبير عنها بجملة واحدة (جملة - مجاز) أرتجل ترجمتها بأكبر قدر ممكن من الأمانة: «كانت تبحث عن شيءٍ ما، وكان يبحث عن شيء ما، ساخطين، مكشّرين، ورأس أحدهما مدفون في صدر الآخر كانا يبحثان، وعناقاتهما وجسداهما الثائران، لم تُنسهما، بل ذكّرتهما بواجب البحث، مثل

كلاب يائسة تنبش الأرض كانا ينبشان جسديهما، وهما مصابان بخيبة لا شفاء منها، ليحصلا أيضاً على سعادة أخيرة، كان كلّ منهما يمرِّر لسانه أحياناً على وجه الآخر كيفما اتفق».

ومثلما كانت الكلمات المفتاحية للمجاز في المضاجعة الأولى هي «غريب»، «غرابة»، فإن الكلمات المفتاحية هنا هي «بحث»، «نبش». هذه الكلمات لا تعبِّر عن صورة بصرية لما يحدث، إنما عن حالة وجودية لا توصف. حين يترجم دافيد: «مثلما تغرز الكلاب **مخالبها في** الأرض بيأس، كانا **يغرزان أظافرهما في جسديهما**»، فهو ليس فقط غير أمين (كافكا لا يتكلم لا عن مخالب ولا عن أظافر تنغرز)، إنما يُحَوِّل المجاز من ميدان وجودي إلى ميدان الوصف البصري (الأكثر سذاجة)؛ فيضع نفسه على هذا النحو في جمالية أخرى غير جمالية كافكا.

(هذا التفاوت الجمالي شديد الوضوح أيضاً في الجزء الأخير من الجملة، يقول كافكا: «(sie) fuhren manchmal ihre Zungen breit uber des anderen Gesicht» - «كان كل منهما يمرر لسانه أحياناً على وجه الآخر كيفما اتفق»؛ هذه المشاهدة الدقيقة والحيادية تتحول عند دافيد إلى هذا المجاز التعبيري: «كان كل منهما **يجلد** وجه الآخر **بضربات** اللسان»).

غنى المفردات

لنتفحص أفعال الجملة: vergehen، gehen (مضى، ذهب)؛ heben (امتلك)؛ sich verirren (تاه)؛ sein (كان)؛ ersticken

(اختنق)؛ müssen (وجب)؛ tun (فعل)؛ können (استطاع).

اختار كافكا إذاً الأفعال الأكثر بساطة والأكثر أولية: ذهب (مرتين)، امتلك (مرتين)، تاه (مرتين)، كان فعل، اختنق، وجب، استطاع. لكن المترجمين يميلون إلى إغناء المفردات: «لم يكف عن معاناة» (بدل «يمتلك»)؛ «غاص»، «تقدم»، «سلك طريقاً» (بدل «كان»)؛ «تغصصه» (بدل «لا بد أن يختنق»)؛ «مشى» (بدل «ذهب»)؛ «وجد» (بدل «امتلك»).

(لنُشِر إلى الخطأ الذي يقع فيه جميع المترجمين في العالم قاطبة أمام كلمتي «كان وامتلك»! سيفعلون أي شيء لاستبدالهما بكلمة يعتبرونها أقل عامية).

هذا الميل مفهوم: بناءً على ماذا يتمّ تقدير المترجم؟ هل على وفائه لأسلوب المؤلف؟ هذا بالتحديد ما لن يستطيع قراء بلده الحكم عليه. بالمقابل، الغنى بالمفردات، سيشعر به الجمهور أوتوماتيكياً على أنه قيمة وسبقاً ودليلاً على أستاذية وجدارة المترجم.

بَيْدَ أنّ الغنى بالمفردات في حدِّ ذاته لا يمثل أية قيمة. فنطاق المفردات يتعلق بالقصد الجمالي الذي ينظم العمل. مفردات كارلوس فوينيتس غنية إلى حدٍّ مدوّخ، لكن مفردات همنغواي محدودة للغاية. جمال نثر فوينيتس يرتبط بالغنى، أما جمال نثر همنغواي فيرتبط بمحدودية المفردات.

مفردات كافكا أيضاً محصورة نسبياً. غالباً ما تمّ تفسير هذا الحصر بوصفه تزهداً من كافكا. وبوصفه مقدرته التخديرية. وبوصفه لا مبالاته حيال الجمال. أو بوصفه ضريبة تدفعها براغ للغة الألمانية التي تيبست بعد أن انْتُزِعَتْ من الوسط الشعبي. لم يشأ أحد أن

يوافق على أنّ هذا الانسلاخ عن المفردات كان يعبِّر عن **القصد الجمالي** لكافكا وكان إحدى العلامات الفارقة لجمال نثره.

ملاحظة عامة حول مشكلة السلطة

لا بد أن يكون **الأسلوب الشخصي** للمؤلف هو السلطة العليا بالنسبة إلى مترجم. إلا أنّ مترجمين عديدين **يخضعون** لسلطة أخرى: لسلطة **الأسلوب الشائع** «للغة الفرنسية الجميلة» (للغة الألمانية الجميلة، للإنكليزية الجميلة... إلخ)، من طريق معرفتهم باللغة الفرنسية (الألمانية... إلخ) كما تعلَّموها في الثانوية. يعتبر المترجم نفسه مبعوثاً لهذه السلطة من قبل المؤلف الأجنبي. هذا هو الخطأ: كل مؤلف له قيمة ما **يخرق** «الأسلوب الجميل» وفي هذا الخرق توجد أصالة فنه (ويوجد مبرر وجوده). لا بد أن يكون المسعى الأول لمترجم هو فهم هذا الخرق. وهذا ليس صعباً حين يكون الخرق واضحاً كما عند رابليه، مثلاً، وعند جويس وسيلين، لكن هناك مؤلفون يكون خرقهم «للأسلوب الجميل» دقيقاً، لا يكاد يُرى، متوارياً، حذراً، وفي هذه الحالة، ليس سهلاً التقاطه. ولا مانع أن يكون هذا الخرق هو الأكثر أهمية.

تكرار

Die Stunden (ساعات) ثلاث مرات - تكرار حافظت عليه جميع الترجمات؛

gemeinsamen (مشتركة) مرتين - تكرار محذوف من كل الترجمات؛

sich verirren (تاه) مرتين - تكرار مُحَافَظ عليه في جميع الترجمات؛

die Fremde (الغربة) مرتين، ثم مرة die Fremdheit (الغرابة) - عند فيالات: «غربة» مرة واحدة، «غرابة» استبدلت بـ«النفي»؛ عند دافيد وعند لورثولاري: مرة «غربة» (صفة) ومرة «غرابة»؛

die Luft (الهواء) مرتين - تكرار حافظ عليه جميع المترجمين؛

weiter (بعيد جداً) مرتين - هذا التكرار استبدل عند فيالات بتكرار كلمة «يستمر»؛ وعند دافيد بتكرار (له صدى ضعيف) كلمة «دوماً»؛ عند لورثولاري، التكرار اختفى؛

على العموم نلاحظ أن المترجمين (الخاضعين لأساتذة الثانوية) يميلون للحدّ من التكرارات (خاصة في فرنسا التي يُعتبر فيها تكرار كلمة في فقرة ذنباً لا يُغتفر).

المعنى الدلالي للتكرار

مرتين die Fremde، مرة die Fremdheit: بهذا التكرار يُدْخل المؤلف في نصه كلمة لها طابع المفهوم المفتاحي والطابع التصوري. عندما يبسط المؤلف، ابتداءً من هذه الكلمة، تفكيراً مديداً، يغدو تكرار الكلمة ذاتها ضرورياً من وجهة نظر دلالية ومنطقية. لنتخيل أن مترجم هايدغر، حتى يتجنب التكرارات، يستخدم مكان كلمة «دازاين (das Sein)» مرة «الوجود (l'être)»،

وبعد ذلك «الوجود المتعين (l'existence)»، ثم «الحياة»؛ ثم أيضاً «الحياة الإنسانية»، وفي نهاية المطاف «الوجود هناك (l'être-là)». ودون أن يعرف القارئ البتة إنْ كان هايدغر يتكلم عن أمرٍ واحد مسمى بطريقة مختلفة أو عن أشياء مختلفة، سيكون لديه حطام مكان نصّ منطقي دقيق. نثر الرواية (وهنا أتحدث بالتأكيد عن روايات جديرة بإطلاق اسم الرواية عليها) يتطلب الصرامة ذاتها (لا سيما في المقاطع التي لها طابع تأملي أو مجازي).

ملاحظة أخرى حول ضرورة الحفاظ على التكرار

بعد ذلك بقليل في الصفحة ذاتها من **القصر**: «... Stimme nach Frieda gerufen wurde. «Frieda», sagte K. in Friedas Ohr und gab so den Ruf weiter.»

وهذا يعني حرفياً: «... صوتٌ نادى على فريدا. «فريدا»، يقول «ك» هامساً في أذن فريدا، ناقلاً على هذا النحو النداء».

يريد المترجمون أن يتجنبوا التكرار الثلاثي لاسم فريدا:

فيالات: «فريدا، يقول هامساً في أذن **الخادمة**، ناقلاً على هذا النحو...»

ودافيد: «فريدا، يقول «ك» هامساً في أذن **رفيقته** وهو ينقل لها...»

كم هو وقع الكلمات التي حلت محل اسم فريدا مصطنع! لنلاحظ جيداً أن «ك» في نص **القصر**، ليس إطلاقاً إلا «ك» في

المحاورة، وبوسع الآخرين أن ينادوه «مساح» وربما بطريقة أخرى أيضاً، بيد أن كافكا نفسه الراوي لم يسم أبداً «ك» بكلمات: غريب، قادم جديد، شاب، أو أي اسم آخر. «ك» ليس إلا «ك». وليس هو فحسب إنما كل الشخصيات، لدى كافكا، لها اسم واحد دوماً، تسمية وحيدة.

فريدا هي إذن فريدا؛ ليست عاشقة، ولا عشيقة، ولا رفيقة، ولا خادمة، ولا نادلة، ولا عاهرة، ولا امرأة شابة، ولا فتاة شابة، ولا صديقة صغيرة، ولا صديقة. إنها فريدا فقط.

الأهمية اللحنية للتكرار

يُحَلِّقُ نثر كافكا أحياناً ويغدو غناء. هذه حال الجملتين اللتين توقفتُ عندهما. (لنلاحظ أن لهاتين الجملتين جمالاً استثنائياً فكلاهما أوصاف للفعل الغرامي؛ وما يقال فيهما عن أهمية الإثارة الجنسية بالنسبة إلى كافكا يفوق كثيراً ما تقوله جميع كتب السيَر، لكن لنتابع) يحلق نثر كافكا محمولاً على جناحين: كثافة المخيلة المجازية واللحن الآسر.

يرتبط الجمال اللحني هنا بتكرار الكلمات؛ الجملة تبدأ:

«Dort vergingen Stunden, Stunden gemeinsamen Atems, gemeinsamen Herzschlags, Stunden...»

خمسة تكرارات لتسع كلمات. في وسط الجملة: تكرار كلمة die Fremde، وكلمة die Fremdheit. وفي نهاية الجملة أيضاً تكرار: «...weiter gehen, weiter sich verirren». هذه التكرارات

العديدة تبطئ إيقاع الحركة وتعطي للجملة نغمة حنونة.

في الجملة الأخرى، المضاجعة الثانية لـ «ك» نجد المبدأ ذاته للتكرار: الفعل «بحث» مكرر أربع مرات، والكلمات «شيء ما» مرتين، كلمة «جسد» مرتين، الفعل «نبش» مرتين؛ ولن ننسى أداة العطف «و» التي تتكرر أربع مرات بخلاف كل قواعد اللباقة النحوية.

في اللغة الألمانية، هذه الجملة تبدأ: «Sie suchte etwas und er suhte etwas...» ويقول فيالات شيئاً ما مختلفاً تماماً: «كانت تبحث ولم تزل تبحث عن شيء ما...»؛ دافيد يصحِّح ذلك: «كانت تبحث عن شيء ما وهو أيضاً، من جانبه». أمر غريب: يفضل القول «وهو أيضاً، من جانبه» على أنْ يترجم حرفياً التكرار البسيط والجميل لكافكا: «كانت تبحث عن شيء ما وكان يبحث عن شيء ما...».

استطراد: مثال على جمال التكرار

القصة القصيرة جداً (صفحتين) لهمنغواي بعنوان **قارئة تكتب**، موزَّعة على ثلاثة أقسام: 1) فقرة قصيرة تصف امرأة تكتب رسالة «دون توقف، ودونما تلكؤ أو إعادة كتابة أية كلمة»؛ 2) الرسالة ذاتها التي تتكلم فيها المرأة عن مرض زوجها بالزهري؛ 3) المونولوج الداخلي الذي يتبع ذلك والذي أورده هنا:

«فَكَّرَتْ: لعلّه يستطيع أن يخبرني بما ينبغي عمله. لعله سيخبرني بذلك؟ يبدو في الصورة المنشورة في الجريدة بارعاً جداً وذكياً جداً. دوماً يقول للناس ما ينبغي عليهم أن يفعلوه. سيستطيع

بالتأكيد. سأفعل كلّ ما ينبغي، لكن هذا يستغرق زمناً طويلاً جداً. . . زمناً طويلاً جداً. زمن طويل حقاً. يا إلهي، ما أطول الزمن. أعرف حقّ المعرفة أنَّ عليه أن يذهب إلى حيث يرسلونه، لكنني لا أدري لماذا أصيب بذلك. أوه، يا إلهي، كم تمنيت ألّا يصاب به. لا يعنيني أن أعرف كيف أصابه، لكن يا إله السماء، وددتُ لو لم يُصبه. ما كان يجب عليه حقاً أن يصاب. لا أدري ماذا أفعل. لو أنه فقط لم يُصَب بالمرض. لا أدري حقاً لماذا ترتَّب عليه أن يكون مريضاً».

اللحن الساحر لهذا المقطع مؤسس بالكامل على تكرارات. إنها ليست زخرفاً (كإيقاع في الشعر) إنما لها ينبوعها في اللغة المحكية اليومية، في اللغة الأكثر بدائية.

وأضيف: هذه القصة القصيرة تمثل في تاريخ النثر، كما يبدو لي حالة فريدة تماماً حيث القصد الموسيقي رئيس: بدون هذا اللحن، كان النصّ سيفقد كلّ مبرر وجوده.

النَفَسْ

حسبما قاله هو نفسه عن ذلك، كتب كافكا قصته الطويلة **الحكم** في ليلة واحدة، دونما توقف، أي بسرعة خارقة، منساقاً لمخيلة منفلتة تقريباً. هذه السرعة لعبت عند كافكا الدور ذاته تقريباً الذي ستلعبه عند السرياليين فيما بعد، حين ستغدو بالنسبة لهم المنهج البرنامجي (الـ «كتابة الآلية»)، مسوغة تحرير ما تحت الشعور من رقابة العقل وتفجير المخيلة.

تجري المخلية الكافكاوية، التي أيقظتها هذه السرعة المنهجية، كنهر، نهر حلمي لا يجد راحة إلا في نهاية الفصل. هذا النَفَسُ الطويل للمخيلة ينعكس في طابع النحو: في روايات كافكا، يوجد شبه غياب للنقطتين (إلا النقط الروتينية التي تدخل في الحوار) وحضور متواضع بشكل استثنائي للفواصل المنقوطة. إذا راجعنا المخطوط (انظر الطبعة المبينة على الأصل، فيشر، 1982)، نلاحظ أنه حتى الفواصل ناقصة غالباً، مع أنها ظاهرياً ضرورية من وجهة نظر القواعد النحوية. والنصّ موزَّع على فقرات قليلة جداً. هذا الميل للتقليل من التمفصل - قليل من الفقرات، قليل من الوقفات الهامة (غالباً لم يبدّل كافكا، وهو يعيد قراءة المخطوط النقاط بفواصل)، قليل من العلامات المشددة على النظام المنطقي للنص (النقطتين والفواصل المنقوطة) - هذا الميل متعايش في أسلوب كافكا؛ إنه في الوقت ذاته اعتداء دائم على «الأسلوب الألماني الجميل» (مثلما هو اعتداء على «الأسلوب الجميل» لكل اللغات التي تُرْجِمَ إليها كافكا).

لم يقم كافكا بتحرير نهائي لرواية القصر من أجل الطباعة ويمكننا بحقّ أن نفترض أنه ربما كان بوسعه أن يدخل أيضاً هذا التصحيح أو ذاك بما في ذلك في التمفصل. لست منزعجاً إذاً بإفراط (وطبعاً لست مسروراً كذلك) لأنّ ماكس برود، بوصفه أوّل ناشر لكافكا، وفي سبيل أن يجعل النص أسهل على القراءة، خلق من حين إلى آخر تراصفاً أو أضاف فاصلة منقوطة. وفي الحقيقة، حتى في هذه الطبعة لبرود، يبقى الطابع العام لنحو كافكا مدركاً حسياً بوضوح، والرواية تحتفظ بِنَفَسِهِ الطويل.

لنعُد إلى جملتنا في الفصل الثالث: إنها طويلة نسبياً، بفواصل إنما دون فواصل منقوطة (في المخطوط وفي الطبعات الألمانية كلها). ما يضايقني كثيراً في ترجمة فيالات لهذه الجملة هو إذاً الفاصلة المنقوطة المضافة. يمثل العبارة بوحدة دنيا (segment) منطقية، ووقف (césure) يحث على خفض الصوت، وعلى القيام باستراحة قصيرة. هذا الوقف (مع أنه صحيح من وجهة نظر القواعد النحوية) يخنق نَفَسَ كافكا. دافيد أيضاً يوزِّع الجملة ذاتها إلى ثلاثة أقسام، بواسطة فاصلتين منقوطتين! هاتان الفاصلتان المنقوطتان غير لائقتين لا سيما وأن كافكا خلال الفصل الثالث كله (إذا عدنا إلى المخطوط) لم يستخدم سوى فاصلة منقوطة واحدة. أما في الطبعة التي حررها ماكس برود فيوجد منها ثلاث عشرة. وفيالات يصل إلى واحد وثلاثين. ولورثولاري يصل إلى ثمان وعشرين، بالإضافة إلى استخدامه النقطتين ثلاث مرات.

صورة طباعية

تشاهدون الطيران المديد والمسكر لنثر كافكا في الصورة الطباعية للنص الذي، على الأغلب، وعلى مدى صفحات، ليس إلا مقطعاً واحداً «غير محدد» احْتُجِزَتْ فيه حتى فقرات الحوار الطويلة. في مخطوط كافكا، لم يوزع الفصل الثالث إلا على مقطعين طويلين. أما في طبعة برود، فهناك خمسة مقاطع. في ترجمة فيالات هناك تسعين. وفي ترجمة لورثولاري خمسة وتسعين. فرضوا في فرنسا على روايات كافكا تمفصلاً ليس من تمفصلاتها: المقاطع

الكثيرة العدد، وإذاً القصيرة جداً، تتصنع تنظيماً أكثر منطقية وأكثر عقلانية للنص، وتُمَسْرِحُه، وتعزل بوضوح الردود كلها في الحوارات.

لم يُبَدَّل التمفصل الأصلي لنصوص كافكا، على ما أعلم، في أي ترجمة إلى اللغات الأخرى. فلماذا فعل ذلك المترجمون الفرنسيون (كلهم بالإجماع)؟ بالتأكيد، لا بد أنّ لديهم سبباً لذلك. تتضمن طبعة روايات كافكا في البلياد أكثر من خمسمئة صفحة من الملاحظات. مع ذلك، لا أجد فيها جملة واحدة توضح هذا السبب.

وفي النهاية، ملاحظة حول الحروف الطباعية الصغيرة والكبيرة

كان كافكا يصرّ على أن تطبع كتبه بحروف طباعية كبيرة جداً. يذكرنا ذلك اليوم بالابتسامة المتسامحة التي تثيرها نزوات الرجال العظماء. إلا أنه لا يوجد في هذا الإصرار ما يستحق ابتسامة؛ فرغبة كافكا كانت مبررة ومنطقية وجدية ومرتبطة بجماليته، أو، على نحو واقعي أكثر، بطريقته في مَفْصَلَة النثر.

إنَّ المؤلف الذي يوزع نصّه على مقاطع صغيرة عديدة لن يصرّ كثيراً على الحروف الكبيرة: فالصفحة الغنية بالتمفصلات يمكن أن تُقرأ بسهولة كافية.

على العكس، النصّ الذي يجري في مقطع لانهائي يكون أقل قابلية للقراءة بكثير. فالعين لا تجدُ أماكن تتوقف فيها وترتاح،

والسطور «تتلاشى» بيُسر. فمثل هذا النص، حتى يُقرأ بمتعة (أي دونما تعب بصري) يتطلب حروفاً كبيرة نسبياً تجعل القراءة سهلة وتتيح التوقف في أية لحظة للاستمتاع بجمال الجُمَل.

أرى **القصر** في طبعة كتاب الجيب الألمانية: تسعة وثلاثون سطراً متراصاً بشكل يدعو للرثاء على صفحة صغيرة ذات «مقطع غير محدود»: هذا غير مقروء؛ أو أنه مقروء فقط بوصفه **خبراً**؛ وبوصفه **وثيقة**؛ وعلى أية حال بوصفه نصاً مخصصاً للحسّ الجمالي. وفي الملحق، توجد على حوالي الأربعين صفحة: كلّ الفقرات التي حذفها كافكا من مخطوطه. يسخرون من رغبة كافكا في أن يرى نصه مطبوعاً (لأسباب جمالية مبررة تماماً) بحروف كبيرة؛ ويتصيَّدون كلّ الجُمل التي قرَّر حذفها (لأسباب جمالية ومبررة تماماً). في هذا الاستخفاف بالإرادة الجمالية للمؤلف، ينعكس كلّ هذا الحزن على مصير أعمال كافكا المطبوعة بعد وفاته.

الجزء الخامس

البحث عن الحاضر المفقود

1

وسط إسبانيا، وفي مكان ما بين برشلونة ومدريد، ثمة شخصان جالسان في حانة محطة: أميركي وفتاة شابة. لا نعرف عنهما شيئاً سوى أنهما ينتظران القطار المتجه إلى مدريد حيث ستجري الفتاة عملية، وبالتأكيد عملية إجهاض (مع أن هذه الكلمة لم تُلفظ قط). لا نعرف من هما، ولا مقدار عمريهما، ولا إن كانا متحابين أم لا، ولا ندري ما هي الأسباب التي دفعتهما إلى قرارهما. وحتى لو أعيدت محادثتهما بدقة فائقة، فإنها لن تسعفنا في فهم دوافعهما ولا ماضيهما.

الفتاة متوترة والرجل يحاول تهدئتها: «إنها عملية مدهشة في بساطتها يا جيك. وهي بالأحرى ليست عملية بمعنى الكلمة» ويضيف: «سأذهب معك وسأبقى طوال الوقت معك...» ثم يقول: «ستكونين بخير بعد ذلك. تماماً كما كنت من قبل».

وعندما يشعر بانزعاج طفيف من جانب الفتاة، يقول: «حسن، إن كنت لا تريدين، فليس لزاماً عليك أن تفعلي ذلك. لا أريدك أن تفعلي ذلك إن كنت لا تريدين» وفي النهاية يكرر من جديد: «عليك

أن تفهمي أنني لا أريدك أن تفعلي ذلك إن كنت لا تريدين. يمكنني أن أتجاوز الأمر إن كان هذا يعني لك شيئاً».

وراء إجابات الفتاة، يكشف المرء ترددها الأخلاقي. تقول وهي تنظر إلى المشهد الطبيعي: «وتقول بأننا نستطيع أن نمتلك كل هذا. نستطيع أن نمتلك كل شيء ونحن نجعله مستحيلاً كل يوم أكثر من ذي قبل».

يريد الرجل تهدئتها: «يمكنك أن تمتلكي كل شيء (. . .)

- لا، فعندما يُنْتَزَعُ مني، فإني لن أستعيده أبداً».

وحين يؤكِّد لها الرجل من جديد أن العملية ليست خطرة، تقول: «هل يمكنك أن تسدي لي معروفاً؟

- سأفعل أي شيء إكراماً لك.

- أرجوك، أرجوك، أجوك، أرجوك، أرجوك، أرجوك، أرجوك، هل تتكرم وتصمت؟»

فيقول الرجل: «لكنني لا أريدك أن تفعلي ذلك. فالأمر سيان عندي.

- تقول الفتاة: سأصرخ».

عندئذٍ يصل التوتر إلى ذروته. ينهض الرجل لينقل الأمتعة إلى الجانب الآخر من المحطة وعندما يعود يسأل: «هل أنتِ بخير؟

-أشعر بتحسن. لا توجد مشكلة. أشعر أنني أفضل». وتلك هي الكلمات الأخيرة من قصة أرنست همنغواي الشهيرة **هضاب كالفيلة البيضاء**[1].

---

(1) كل استشهادات قصة هضاب كالفيلة البيضاء مأخوذة من ترجمة فيليب سولارس المنشورة في الأنفيني (ربيع 1992).

2

ما يدهش في هذه القصة ذات الصفحات الخمس، هو أنه بمقدور المرء أن يتخيل، بدءاً من الحوار، حكايا لا تحصى: الرجل متزوج ويرغم عشيقته على الإجهاض ليحافظ على زوجته؛ إنه عازب ويريد الإجهاض لأنه يخشى أن تتعقّد حياته؛ لكن من الممكن أيضاً أنه يتصرف بطريقة لامبالية متوقِّعاً المصاعب التي قد يجلبها الطفل للفتاة؛ ولعله مُصاب بمرض خطير، هنا بوسع المرء أن يتخيل كل شيء، ويخشى أن يترك الفتاة وحيدة مع طفل؛ وبوسع المرء أن يتخيل بالمثل أن الطفل هو من رجل هجرته الفتاة لتذهب مع الأميركي الذي ينصحها بالإجهاض مع استعداده في الوقت ذاته، في حال الرفض، أن يقوم هو نفسه بدور الأب. والفتاة؟ استطاعت أن تقبل بالإجهاض حتى ترضي عشيقها؛ لكن ربما هي نفسها التي بادرت إلى ذلك، وكلما اقتربت النهاية، تفقد شجاعتها، وتشعر أنها آثمة وتبدي أيضاً مقاومتها الشفهية الأخيرة، الموجهة إلى وعيها ذاته أكثر ممّا هي موجهة إلى شريكها. وفي الواقع، قد لا ينتهي المرء أبداً من اكتشاف حالات المجاز التي يمكن أن تتوارى خلف الحوار.

أما فيما يتعلق بطابع الشخصيات فإن الاختيار ليس أقل إرباكاً: لعلّ الرجل حساس وعاشق وحنون؛ وربما هو أناني ومحتال ومنافق. ولعلّ الفتاة مفرطة الحساسية ولطيفة وأخلاقية في الصميم؛ وربما هي أيضاً متقلبة الأطوار ومتصنعة، وتحب أن تقدِّم مشاهد هستيريا.

الدواعي الحقيقية لتصرُّفهما متوارية لا سيما أن الحوار كان دونما أي إيضاح فيما يخص الطريقة التي لُفِظَتْ بها الإجابات: بسرعة، ببطء، بتهكُّم، بحنان، بخبث، أم بإعياء؟ يقول الرجل: «تعرفين أنني أحبك» فتجيب الفتاة: «أعرف» لكن ماذا تعني هذه الـ «أعرف»؟ هل هي حقاً واثقة من حب الرجل؟ أم تقول ذلك بتهكُّم؟ وماذا يعني هذا التهكم؟ ألا تصدق الفتاة حب الرجل؟ أم أن حب هذا الرجل لم يعد مهماً بالنسبة لها؟

خارج الحوار، لا تتضمن القصة إلا بعض التوصيفات الضرورية؛ وحتى التوضيحات المشهدية للمقطوعات المسرحية لم تُفْرَز كثيراً. موتيف وحيد شذَّ عن هذه القاعدة للاقتصاد الأعظمي: إنه موتيف التلال البيضاء التي تمتد إلى الأفق؛ يعود مرات عديدة مصحوباً بمجاز، المجاز الوحيد في القصة. لم يكن همنغواي هاوي مجازات. لذلك، لا ينتمي ذلك المجاز إلى الراوي إنما إلى الفتاة الشابه؛ تلك الفتاة التي تقول وهي تنظر إلى الهضاب: «كأنها فيلة بيضاء».

يُجيب الرجل وهو يشرب البيرة: «لم أشاهد قط فيلة بيضاء.

- لا. وما كان بمقدورك أن تراها.

- يقول الرجل: كان بمقدوري أن أراها. وقولك بأنه ما كان بمقدوري أن أراها لا يؤكد شيئاً».

في هذه الإجابات الأربع، تتضح طبائعهما في اختلافها، إنْ لم يكن في تعارضها: يُظْهِرُ الرجل تحفظاً حيال الابتكار الشعري للشابة («لم أشاهد قط فيلة بيضاء») تجيب بسرعة، متظاهرة أنها تلومه لأنه ليس لديه حسّ شعري («ما كان بمقدورك أن تراه») فيدافع الرجل عن

نفسه («كان بمقدوري أن أراها») (كأنه سبق أن عرف هذا اللوم وأصبح مفرط الحساسية منه).

فيما بعد، عندما يُقنع الرجل الفتاة بحبّه، تقول: «لكن إن فعلتُ ذلك (أي إنْ أجهضت)، فسيسير الأمر على ما يرام أيضاً، وإذا قلتُ إن الأشياء هي فيلة بيضاء، فهل ستحب ذلك؟

- سأحبه. أحبه الآن، إلا أنني لا أستطيع التفكير فيه».

هل سيسع إذاً هذا الموقف المختلف أن يميِّز على أيّ حال بين طباعهما؟ هل الشابة مرهفة وشاعرية، والرجل مبتذل؟

لم لا، قد يخيَّل للمرء أنّ الشابة أكثر شاعرية من الرجل، لكن بوسعه أيضاً أن يرى بوضوح في اكتشافها المجازي تكلُّفاً وحذلقة وتصنُّعاً: لأنها تريد أن تكون موضع إعجاب باعتبارها فريدة وواسعة الخيال، تتفاخر بتلميحاتها الشعرية المتواضعة. إذا كانت هذه هي الحال، فإن الأخلاقي والمؤثر من الكلمات التي تفوهت بها عن العالم الذي لن يعود يهمها بعد الإجهاض، قد يُعزى إلى ذوقها في الاستعراض الغنائي أكثر ممّا يُعزى إلى اليأس الحقيقي لامرأة تتخلى عن أمومتها.

لا، لا شيء يتَّضح ممّا يتخفى وراء هذا الحوار البسيط والعادي. فأيُّ رجل يمكنه أن يقول الجُمل ذاتها التي قالها الأميركي، وأية إمرأة يمكنها أن تقول الجمل ذاتها التي قالتها الفتاة. سواء أكان الرجل يحب المرأة أو لا يحبها، وسواء أكان يكذب عليها أو أنه صادق، كان سيقول لها الشيء ذاته. كأن هذا الحوار انتظر هذه اللحظة منذ خلق العالم حتى يتفوه به عدد لا يحصى من الأزواج، دون أي علاقة بنفسيتهم الفردية.

الحُكم بشكل أخلاقي على هاتين الشخصيتين أصبح مستحيلاً بما أنه لم يعُد لديهما شيء يحلّانه؛ فحين يلتقيان في المحطة، يكون كلّ شيء قد تقرَّر مسبقاً بشكلٍ قطعيّ؛ سبق أن تفاهما مراراً من قبل؛ سبق أن ناقشا مراراً حجَجهما؛ والآن يتبدى فقط الخلاف القديم (النقاش القديم، الدراما القديمة) بغموض خلف المحادثة التي لم يعُد أيّ شيء فيها يفيد والتي ليست الكلمات فيها سوى كلمات.

3

حتى لو كانت القصة مجرَّدة إلى أبعد حدّ، وتصفُ موقفاً نموذجياً مثالياً تقريباً، فهي في الوقت ذاته ملموسة إلى أبعد حدّ، وتحاول أن تلتقط السطح المرئي والمسموع للموقف، لا سيما الحوار.

حاولوا أنْ تعيدوا بناء حوارٍ من حياتكم، حوار خصام أو حوار حبّ. ستجدون أنكم فقدتكم المواقف الأثيرة جداً والأكثر أهمية إلى الأبد. وما بقي منها هو معناها المجرد (أنا دافعتُ عن وجهة النظر هذه وهو دافع عن الأخرى، أنا كنت هجومياً وهو دفاعي)، وعلى الأرجح تفصيلٌ ثانوي أو تفصيلان، إلّا أن الصورة الصوتية الملموسة للموقف في استمراريتها كلها ضاعت.

ولم تَضِع وحسب، إنما لا يدهشنا حتى هذا الضياع. استسلمنا لضياع ملموسية الزمن الحاضر. نحن نُحَوِّل اللحظة الراهنة مباشرة إلى تجريدها. يكفي أن نروي حادثة عشناها منذ بضع ساعات: يتقلص الحوار إلى ملخص مختصر، والديكور إلى بضعة معطيات

عامة. وهذا أمر مقبول حتى بالنسبة إلى الذكريات الأكثر رسوخاً التي تفرض نفسها على الذهن مثل صدمة: يدهش المرء من قوتها فلا يتبيَّن إلى أيّ مدى محتواها تبسيطي وفقير.

حين ندرس واقعة ونناقشها ونحللها، فإننا نحلِّلها كما تظهر في ذهننا وفي ذاكرتنا. لا نعرف الواقعة إلا في الزمن الماضي. لا نعرفها كما هي في اللحظة الراهنة، وفي اللحظة التي تجري فيها، التي تكون فيها. أمّا اللحظة الراهنة فلا تشبه ذكراها. الذكرى ليست سلباً للنسيان. الذكرى هي شكلٌ للنسيان.

بوسعنا أن نثابر على كتابة مذكراتنا يوماً بيوم وأن ندوِّن الأحداث. عندما نُعيد قراءتها ذات يوم، سنفهم أنها ليست قادرة على استحضار صورة ملموسة واحدة. والأسوأ أيضاً: أنّ المخيلة ليست مؤهَّلة لأن تسعف ذاكرتنا وتُعيد بناء النسيان. لأنّ الحاضر ملموسية الحاضر، بوصفه ظاهرة معدَّة للبحث، بوصفه بنية، هو بالنسبة لنا كوكب مجهول؛ لذلك لا نستطيع أن نحتفظ به في ذاكرتنا ولا أن نعيد بناءه بواسطة المخيلة. ونموت دون أن نعرف ما عشناه.

4

يبدو لي أنّ الرواية لم تعرِف الحاجة لمواجهة ضياع الحقيقة الهاربة إلا ابتداءً من لحظة معينة من تطوّرها. والرواية وفق أسلوب بوكاتشيو هي المثال على هذا التجريد الذي يستحيل إليه الماضي بمجرد أن يُرْوى: هذا السرد، بدون أيّ مشهد ملموس، ودون حوارات تقريباً، كأنه نوع من التلخيص، هو الذي يطلعنا على جوهر

الحدث والمنطق السببي للحكاية. كان الروائيون الذين تلوا بوكاتشيو رواة ممتازين، لكن التقاط ملموسية الزمن الحاضر لم تكُن مشكلتهم ولا طموحهم. كانوا يروون حكاية دون أن يتخيَّلوها بالضرورة في مشاهد ملموسة.

ومع بداية القرن التاسع عشر يصبح المشهد العنصر **الأساس** في تأليف الرواية (مكان براعة الروائي). فلدى سكوت وبلزاك ودوستوفسكي تتألف الرواية من تسلسل مشاهد موصوفة بدقَّة مع ديكورها وحوارها وحدثها؛ وكل ما ليس مرتبطاً بهذا التسلسل للمَشَاهِد، وكل ما ليس مشهداً، يُعتبر ويُحسّ كأنه ثانوي، إنْ لم يكن زائداً. فالرواية تشبه سيناريو غني جداً.

وما إن يغدو المشهد عنصراً أساسياً للرواية، حتى تُطرح ضمنياً مشكلة الواقع كما يبتدى في اللحظة الراهنة. أقول «ضمنياً» لأنه لدى بلزاك أو دوستوفسكي، العاطفة الدراماتيكية تُلهم فن المشهد أفضل من العاطفة الملموسة، والمسرح يُلهم أفضل من الواقع. في الحقيقة، تبدّت الجمالية الجديدة للرواية المولودة آنذاك (جمالية «الشوط الثاني» لتاريخ الرواية) بواسطة الطابع **المسرحي** للتأليف: هذا يعني بواسطة تأليف متمركز 1) حول حبكة واحدة (خلافاً لتجربة تأليف الروايات عن «المتشردين» (picaresque) الذي هو مجموعة حبكات مختلفة)؛ 2) حول الشخصيات ذاتها (ترك الشخصيات تغادر الرواية في منتصف الطريق كان أمراً طبيعياً بالنسبة إلى سرفانتس، واعْتُبِرَ نقيصة)؛ 3) حول المدى الزمني الضيق (حتى لو انصرم الكثير من الزمن بين بداية ونهاية الرواية، لا يجري الفعل إلا في بضعة أيام مختارة؛ على هذا النحو، تمتدّ رواية **الشياطين** مثلاً على مدى بضعة

أشهر، لكن أحداثها المعقَّدة للغاية موزّعة على يومين، ثم على ثلاثة، ثم على يومين، وأخيراً على خمسة أيام).

في هذا التأليف البلزاكي أو الدوستوفسكي للرواية، وباستخدام المشاهد حصراً، لا بدّ لكلّ تعقيد الحبكة، وكل ثراء الفكرة (الحوارات العظيمة للأفكار عند دوستوفسكي)، وكل سيكولوجية الشخصيات أن تُعَبِّر عن نفسها بوضوح؛ لهذا السبب يغدو المشهد، كما هو الحال في مقطوعة مسرحية، مُركزاً بشكل اصطناعي وكثيفاً (اللقاءات المتعددة في مشهد واحد) ومطوراً بصرامة منطقية مستبعدة الحدوث (لإيضاح تعارض المصالح والعواطف)؛ وللتعبير عن كلّ ما هو جوهري (جوهري بالنسبة إلى معقولية الحدث ومعناه)، لا بدّ لهذا التأليف أن يتخلى عن كلّ ما هو «غير جوهري»، أيّ عن كلّ ما هو تافه وعادي ويومي، عن كل ما هو صدفة أو بيئة عادية.

إنّ فلوبير (الذي يقول عنه همنغواي في رسالة إلى فوكنر «معلمنا المحترم جداً») هو الذي أخرج الرواية من الحالة المسرحية. في رواياته، تتلاقى الشخصيات في البيئة اليومية التي (بلامبالاتها ولاتَحَفُّظِها، لكن أيضاً بأجوائها وسحرها الذين يعيدون إلى حالة جميلة ولا تُنسى) تتدخل في سيرتهم الشخصية. إيما على موعد مع ليون في الكنيسة، لكن حين ينضم الدليل إليهما يقطع حديثها بثرثرة مديدة. يتهكم مونترلان في مقدمة روايته **مدام بوفاري** على الطابع المنهجي لهذه الطريقة في إدخال موتيف طباقي في مشهد، لكن التهكم في غير موضعه؛ لأنه ليس المقصود **تَصَنُّعَاً فنياً**؛ إنما المقصود **اكتشاف أونطولوجي** إذا صح القول: اكتشاف بنية اللحظة

الراهنة؛ اكتشاف التعايش الأبدي للتفاهة والدراماتيكية التي تأسست عليه حيواتنا.

التقاط ملموسية الزمن الحاضر، هو أحد الميول الثابتة التي ستسم تطور الرواية ابتداء من فلوبير: سيجد هذا الميل ذروته ونصبه الحقيقي في رواية **عوليس** لجيمس جويس الذي يصف على مدى تسعمائه صفحة تقريباً، ثماني عشرة ساعة من الحياة؛ يتوقف بلوم في الشارع مع ماكوي: وفي ثانية واحدة، بين إجابتين متتاليتين، تحدث أمور لا تحصى: المونولوج الداخلي لبلوم؛ حركاته (يده في جيبه، يداعب مغلف رسالة غرامية)؛ كل ما يراه (سيدة تصعد في عربة خيل وتبدي ساقيها... إلخ)؛ كل ما يسمعه؛ كل ما يحسّه. فعند جويس، تغدو ثانية واحدة من الزمن الراهن لحظة صغيرة لانهائية.

5

في الفن الملحمي وفي الفن الدراماتيكي، يتبدّى الشغف بالواقعي بقوة مختلفة؛ ويشهد على ذلك علاقتهما المتفاوتة بالنثر. يتخلى الفنّ الملحمي عن أبيات الشعر في القرنين السادس عشر والسابع عشر، ويغدو على هذا النحو فناً جديداً: الرواية. الأدب الدراماتيكي ينتقل من الشعر إلى النثر فيما بعد وببطء شديد. وكذلك الأوبرا فيما بعد، عند منعطف القرنين التاسع عشر والعشرين مع شاربنتييه (أوبرا **لويز**، 1900)، ومع دوبوس (أوبرا **بيليا وميليزاند 1902**، التي كُتبت مع ذلك بنثر شعري فائق الأسلوبية)، ومع ياناتشيك (**يانوفا** المؤلفة بين عامي 1896 و1902). وهذا الأخير

هو، برأيي مبدع جمالية الأوبرا الأكثر أهمية في حقبة الفنّ الحديث. أقول «برأيي» لأنني لا أريد أن أخفي شغفي الشخصي به. مع ذلك، لا أظنّ أنني مخطىء لأنّ مأثرة ياناتشيك كانت ضخمة: اكتشف للأوبرا عالماً جديداً، عالم النثر. لا أعني أنه هو وحده من فعل ذلك (بيرغ في أوبرا **فوزيك** 1925، دافع عن ذلك بشغف، وحتى بولان في أوبرا **الصوت الإنساني** 1959، كلاهما شبيهين به) إنما جرى وراء هدفه بطريقة مترابطة على نحو خاص، خلال ثلاثين عاماً، مبدعاً خمسة أعمال عظيمة ستبقى: **يانوفا**؛ **كاتيا كابانوفا** 1921، **الثعلبة المحتالة** 1924؛ **قضية ماكروبولوس** 1926؛ **من بيت الموتى** 1928.

قلت إنه اكتشف **عالم** النثر لأنّ النثر ليس فقط شكلاً لخطاب يتميَّز عن الشعر إنما وجه للواقع، وجهه اليومي، الملموس، اللحظي، والذي يوجد مناقضاً للأسطورة. هنا يلامس المرء القناعة الأعمق لكل روائي: لا شيء مستتر أكثر من نثر الحياة؛ فكل إنسان يسعى باستمرار إلى تحويل حياته إلى أسطورة؛ يحاول إنْ صحَّ القول أن ينقلها إلى شعر، أن يسترها بأبيات شعر (بأبيات شعر رديئة). إذا كانت الرواية فناً وليست فقط «جنساً أدبياً»، فلأن اكتشاف النثر هو **مهمتها الأنطولوجية** التي لا يمكن لأي فن غيرها أن يضطلع به كاملاً.

على طريق الرواية نحو سرّ النثر، نحو جمال النثر (لأنّ الرواية بما هي فن، تكشف عن النثر بوصفه جمالاً)، حقّق فلوبير خطوة واسعة. وفي تاريخ الأوبرا، أنجز ياناتشيك بعد ذلك بنصف قرن الثورة الفلوبيرية، لكن إذا بدت لنا هذه الثورة طبيعية في الرواية (كأنّ

المشهد بين إيما ورودولف حول أساس الجمعية الفلاحية مدون في جينات الرواية باعتباره إمكانية شبه محتومة)، فإنها ستكون في الأوبرا صادقة أكثر بكثير وجريئة وغير متوقعة: إنها تناقض مبدأ اللاواقعية والأسلبة (stylization) اللذين يبدوان أنهما ملازمان لجوهر الأوبرا ذاته.

في النطاق الذي تدربوا فيه على الأوبرا، التمس الحداثيون الكبار أغلب الأحيان طريق الأسلبة بتطرُّف يفوق سابقيهم في القرن التاسع عشر: أونيجر يلتفت إلى الموضوعات الخرافية أو التوراتية التي يعطيها شكلاً متذبذباً بين الأوبرا والموشح الديني؛ والأوبرا الوحيدة لبارتوك تتخذ خرافة رمزية كموضوع لها؛ شونبرغ كتب مقطوعتي أوبرا: الأولى ترميزية (allégorie)، والأخرى تستثمر موقعاً مبالغاً إلى حدّ الجنون. أمّا أوبرات سترافنسكي فكُتبت جميعها حول نصوص شعرية وغالت في أسلوبيتها. لذلك لم يتجه ياناتشيك ضد تقليد الأوبرا وحسب، إنما أيضاً ضد التوجه السائد للأوبرا الحديثة.

6

رسم شهير: رجل قصير ذو شارب كثّ، وشعر كثيف أبيض، يتنزه ومفكّرته مفتوحة في يده، ويكتب بعلامات موسيقية الأحاديث التي يسمعها في الطريق. هذا شغفه: أن يحوِّل الكلمة المنطوقة إلى تدوين موسيقي؛ فترك حوالي المائة من تلك «الأنغام للغة المحكية». صَنَّفه هذا النشاط الغريب في نظر معاصريه، في أفضل الحالات، بين الغريبي الأطوار، وفي أسوأ الأحوال، بين الساذجين الذين لم

يفهموا أن الموسيقى هي إبداع وليست تقليداً طبيعياً للحياة.

لكن ليس السؤال هو: هل ينبغي أن يقلد الحياة أم لا؟ إنما السؤال هو: هل يجب على الموسيقي أن يعترف بوجود العالم الصوتي خارج الموسيقى وأن يدرسه؟ يمكن لدراسات اللغة المحكية أن توضح جانبين أساسيين لموسيقى ياناتشيك كلها:

1) **أصالته اللحنية**: قبيل نهاية الرومانسية، يبدو أنّ الكنز اللحني للموسيقى الأوروبية اسْتُنْفِدَ (في الواقع، عدد تنويعات النغمات السبع أو الاثني عشر تحدَّدت عددياً)؛ والمعرفة الشائعة للتنغيمات التي لا تصدر عن الموسيقى وإنما عن العالم الموضوعي للكلمات المنظومة أتاحت لياناتشيك أن يصلَ إلى إلهام آخر، إلى نبع آخر للمخيلة اللحنية؛ لذلك فإنَّ ألحانه (ولعلّه مؤلف الألحان العظيم الأخير في تاريخ الموسيقى) لها طابع خاص جداً ويمكن معرفتها مباشرة لأنه:

أ) على العكس من مبدأ سترافنسكي («كونوا مقتصدين بفواصلكم، وعاملوها كأنها دولارات»)، تتضمن ألحان ياناتشيك عدداً من الفواصل ذات طول غير عادي، لم يكُن بالإمكان تصورها حتى ذلك الحين في لحن «جميل»؛

ب) ألحانه موجزة جداً ومكثفة وتقريباً عصية على النمو والتمديد والإعداد بواسطة التقنيات الشائعة آنذاك التي كانت ستجعلها مباشرة مزيفة ومصطنعة و«مخادعة»، بعبارة أخرى: طُوِّرَتْ بطريقتها الخاصة: إما أنها كُرِّرَت (كررت بعناد)، أو عُوملت بأسلوب الكلمة المنطوقة: مثلاً، **اشتدت** بالتدريج (على غرار شخص يلح ويتوسل)... إلخ؛

2) **اتجاهه السيكولوجي**: لم يكن يهمّ ياناتشيك في المقام الأول في بحوثه حول اللغة المنطوقة الإيقاع الخاص للغة (اللغة التشيكية)، وعروضها (لا يجد المرء أيّ إلقاء ملحَّن في أوبرات ياناتشيك)، إنما ما تمتلكه الحالة السيكولوجية للشخص الذي يتكلم من تأثير على التنغيم المحكي؛ كان يسعى إلى فهم **دلالة الألحان** (يبدو على هذا النحو كنقيض لسترافنسكي الذي لم يكن يمنح للموسيقى أيّ مهارة تعبيرية؛ أما بالنسبة إلى ياناتشيك، وحدها النوتة التي هي تعبير وعاطفة لها الحقّ في الوجود)؛ وهو يتقصّى عن العلاقة بين التنغيم والعاطفة، اكتسب ياناتشيك بوصفه موسيقياً وضوحاً سيكولوجياً فريداً تماماً؛ ولعه الصادق لما هو نفسي (لنتذكر أنّ أدورنو يتكلم عن «ولع مناوئ لما هو نفسي» عند سترافنسكي) وسَمَ كل أعماله؛ وبسببه انعطف بشكل خاصّ نحو الأوبرا، لأنه هناك أمكن لمهارة «تحديد الانفعالات بشكلٍ موسيقي» أن تتحقق وتُفحص أكثر من أي مكان آخر.

7

ما هي المحادثة، في الواقع، وفي ملموسية الزمن الراهن؟ لا نعرف ذلك. نعرف فقط أن المحادثات في المسرح وفي الرواية، أو حتى في الراديو، لا تشبه محادثة حقيقية. كانت هذه بالتأكيد إحدى الوساوس الفنية لهمنغواي: الإمساك ببنية المحادثة الواقعية لنحاول تعريف هذه البنية بمقارنتها مع بنية الحوار المسرحي:

أ) **في المسرح**: الحكاية الدرامية تتحقق في وبواسطة الحوار؛

هذا الحوار متمركز إذاً بكامله على الفعل، على معناه، على محتواه؛ **وفي الواقع**: الحوار محاط بالرقابة اليومية التي تقطعه، وتُحَوِّل مجرى تطوره، وتؤخره، وتغير اتجاهه، وتجعله لا منهجياً ولا منطقياً؛

ب) **في المسرح**: على الحوار أن يزود المُشَاهد بالفكرة الأكثر معقولية والأكثر وضوحاً عن الصراع الدرامي وعن الشخصيات؛ **وفي الواقع**: تعرف الشخصيات التي تتحدث بعضها وتعرف موضوع محادثتها؛ لذلك لا يمكن بالنسبة إلى شخص ثالث أن يفهم البتة حوارها تماماً؛ فيبقى مُلَغَّزاً، كأنه سطح رقيق من القول فوق الضخامة الهائلة من اللاقول؛

ج) **في المسرح**: يتطلب الزمن المحدود للعرض اقتصاداً أعظمياً للكلمات في الحوار؛ **وفي الواقع**: الشخصيات تعود إلى الموضوع المناقش سابقاً، تكرِّره، تصحِّح ما قالته... إلخ؛ هذه التكرارات والإرباكات تخون الأفكار الثابتة للشخصيات وتمهر المحادثة بلحن خاص.

لم يعرف همنغواي كيف يمسك ببُنية الحوار الواقعي وحسب، وإنما عرف أيضاً كيف يخلق انطلاقاً منه **شكلاً**، شكلاً بسيطاً، شفافاً، صافياً، جميلاً، كما يبتدى في **هضاب كالفيلة البيضاء**: تبدأ المحادثة بين الأميركي والشابة **كعزف بيانو**، بأقوال غير مهمة؛ فالتكرارات للكلمات ذاتها، وللصيغ ذاتها تخترق كل القصة وتعطيها وحدة لحنية (هذا التلحينِ للحوار عند همنغواي هو المدهش والجذاب جداً)؛ تَدَخُّلُ النادلة وهي تحمل الشراب يكبح التوتر الذي لا يلبث أن يتصاعد بالتدريج؛ ويصل إلى ذروته قبيل النهاية

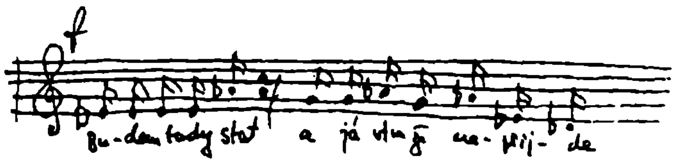
(«أرجوك، أرجوك»)، ثم يهدأ **برقة بالغة** (pianissimo) مع الكلمات الأخيرة.

8

«يوم 15 شباط قبيل المساء. غسق الساعة السادسة، قرب المحطة.
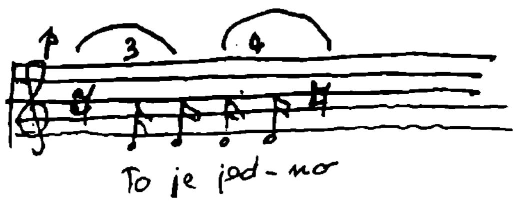
على الرصيف، المرأة الأكبر سناً ذات الخدين المتوردين، المرتدية معطفاً شتوياً أحمر اللون، ترتعش.

تبدأ الكلام بشكل مفاجئ:



«سننتظر هنا، وأعرف أنه لن يأتي.»

رفيقتها ذات الخدين الشاحبين، المرتدية تنورة متواضعة، تقطع الملاحظة الأخيرة بصدى كئيب وحزين في نفسها.



«هذا سيان بالنسبة لي.»

ولم تتحرك، نصف متمردة ونصف منتظرة.»

بهذا الشكل تبدأ إحدى النصوص التي نشرها ياناتشيك بانتظام مع تنغيماته الموسيقية في صحيفة تشيكية.

لنتخيل أن الجملة «سننتظر هنا وأعرف أنه لن يأتي» هي إجابة في قصة يقرؤها الآن ممثل بصوت مرتفع أمام مستمعين. سنشعر على الأرجح بشيء من النشاز في نبرته. سيلفظ الجملة كما يمكن للمرء أن يتخيلها في ذاكرته؛ أو ببساطة متناهية، بشكلٍ يثير مشاعر مستمعيه، لكن كيف تلفظ هذه الجملة في موقف واقعي؟ وما هي **الحقيقة اللحنية** لهذه الجملة؟ ما هي الحقيقة اللحنية للحظةٍ مفقودة؟

البحث عن الحاضر المفقود؛ البحث عن الحقيقة اللحنية للحظة؛ الرغبة بمباغتة هذه الحقيقة؛ الرغبة بمباغتة هذه الحقيقة الهاربة؛ والرغبة بالتقاطها هي إذاً الرغبة باكتشاف سرّ الواقع المباشر الذي يتخلى باستمرار عن حيواتنا التي تغدو على هذا النحو الشيء الأقل وضوحاً في العالم. هنا، كما يبدو لي، يكمن المعنى الأنطولوجي لدراسات اللغة المحكية وربما المعنى الأنطولوجي لموسيقى ياناتشيك كلها.

في الفصل الثاني من أوبرا **يانوفا**: بعد أيام من حمى النفاس، تغادر يانوفا الفراش وتعلم أن وليدها مات. ردّ فعلها غير متوقع: «إذاً، هو ميت. إذاً، أصبح ملاكاً صغيراً» وتنشد هذه الجمل بهدوء في ذهول غريب، كالمشلولة، دونما صراخ، ودونما حركات. يتصاعد المنحى اللحني مرات عديدة ليعاود الهبوط مباشرة، كأنه هو أيضاً أصيب بالشلل؛ إنه جميل ومثير للعاطفة، دون أن يكف لهذا السبب عن أن يكون **دقيقاً**.

سخر المؤلف التشيكي نوفاك، الأكثر نفوذاً في ذلك العصر،

من هذا المشهد: «كأن يانوفا تتأسف على موت ببغائها» هذا هو المهم، في هذه السخرية الحمقاء. بالتأكيد ليس على هذا النحو نتخيل امرأة تعلم الآن بموت ابنها! لكن الحدث، مثلما نتخيله، ليس له علاقة وثيقة مع هذا الحدث ذاته كما هو حين يحدث.

كتب ياناتشيك أوبراته الأولى انطلاقاً من مقطوعات مسرحية مسماة واقعية؛ كان هذا في زمنه خرقاً للأعراف؛ لكن بسبب ظمأه للمحسوس، سيبدو له حتى شكل الدراما في النشر مصطنعاً: لذلك كتب هو الكتيبات نفسها عن اثنين من أوبراته الأكثر جرأة، الأولى أوبرا **الثعلبة الماكرة**، المستمدة من حلقة منشورة في صحيفة يومية، والأخرى مستمدة من دوستوفسكي؛ لكن ليس من إحدى رواياته (لا توجد كمائن خطرة للاعفوية والتمثيلية أكثر من روايات دوستوفسكي!) إنما من «ريبورتاجه» عن معتقل سيبيري: **ذكريات من بيت الموتى**.

مثل فلوبير، انبهر ياناتشيك بتعايش المضامين الانفعالية المختلفة في مشهد واحد (كان يعرف الافتنان الفلوبيري بـ «الموتيفات المتناقضة»)؛ لذلك لا تشدد الأوركسترا عنده على المحتوى الانفعالي للغناء إنما تناقضه أغلب الأحيان. وقد هزَّني دائماً مشهد من أوبرا **الثعلبة الماكرة** بشكلٍ خاص: في منزل ريفي يثرثر خفير الصيد ومعلم القرية وزوجة صاحب النزل: يتذكرون أصدقاءهم الغائبين، وصاحب النزل الذي كان يومذاك في المدينة، والخوري الذي نقل مسكنه، وامرأة كان المعلم مغرماً بها وتزوجت منذ فترة وجيزة. المحادثة عادية تماماً (لم يشاهد أحد قط، قبل ياناتشيك، موقفاً دراميًا ضعيفاً جداً وعادياً جداً في مشهد أوبرا)؛ لكن

الأوركسترا مفعمة بحنين جامح، حتى إن المشهد يغدو واحداً من أجمل المرثيات التي كُتِبَت من قبل حول عبور الزمن.

9

طوال أربعة عشر عاماً، رفض المدعو كوفاروفيك، وهو مدير الأوبرا في براغ وقائد أوركسترا ومؤلف موسيقي، رفض أوبرا **يانوفا**. ومع أنه انتهى إلى الاستسلام (قاد بنفسه في عام 1916 أول عرض براغي لأوبرا **يانوفا**)، إلا أنه ظلّ مصرّاً على أن ياناتشيك هاوٍ، وأجرى في التقسيم الموسيقي الكثير من التغيرات والكثير من التصحيحات في التنظيم الأوركسترالي، وحتى حذَفَ عدداً كبيراً من الأجزاء.

ألَمْ يغضب ياناتشيك؟ بلى، بالتأكيد، إلا أن كل شيء، كما نعرف، مرهون بميزان القوى. وكان هو الأضعف. كان عمره اثنان وستون عاماً، ولم يكن معروفاً تقريباً. ولو أنه رفض وعاند، لتأجل العرض الأول لأوبراه عشر سنوات أخرى أيضاً. فضلاً عن ذلك، حتى مؤيديه الذين جعلهم النجاح غير المتوقع لمعلمهم مغتبطين، كانوا جميعاً متفقين: كوفاروفيك قام بعملٍ رائع! على سبيل المثال المشهد الأخير.

المشهد الأخير: بعد أن وُجِدَ طفل يانوفا غير الشرعي غريقاً، وبعد أن اعترفت زوجة الأب بجريمتها وبعد أن اقتيدت من الشرطة، تبقى يانوفا ولاكا وحيدين. لاكا، الرجل الذي فضّلت عليه يانوفا رجلاً آخر والذي لم يزل يحبُّها، يقرِّر أن يبقى معها. لا شيء ينتظر

هذا الزوج إلا البؤس والعار والنفي. جو فريد: جو مستسلم وحزين ومع ذلك يشعّ بتعاطف فائق. قيثارة وأوتار، ورنين عذب للأوركسترا؛ وتنتهي الدراما العظيمة على نحوٍ غير متوقع، بأغنية هادئة، مؤثرة وحميمية.

لكن هل يمكن إنهاء أوبرا مثل هذه النهاية؟ حوَّلها كوفاروفيك إلى تمجيد حقيقي للحب. مَن كان سيتجرأ على معارضة تمجيد؟ إضافة إلى ذلك، كان هذا التمجيد يعني ببساطة: إضافة آلات النفخ التي تطيل اللحن في محاكاة طباقية موسيقية. إنه أسلوب فعال، ومجرب آلاف المرات. كان كوفاروفيك يعرف مهنته.

وجد ياناتشيك، وهو المتهم بالتكبُّر والمُهان من المواطنين التشيكيين دعماً قوياً ومخلصاً من ماكس برود. إلا أن برود حين يدرس التقسيم الموسيقي لأوبرا **الثعلبة الماكرة**، لا يرضى عن النهاية. الكلمات الأخيرة للأوبرا: مزحة يتفوّه بها ضفدع صغير وهو يخاطب حارس الغابة متلعثماً: «ما تزعم أنك أنك تراه ليس أنا أنا أنا، إنه جدي جدي جدي» Mit dem Frosch zu schliessen, ist unmöglich. يحتجّ برود في رسالة بأنّ الاختتام بضفدع أمر مستحيل، ويقترح كجملة أخيرة للأوبرا نداءً احتفالياً على حارس الغابة أن ينشده: حول تجدُّد الطبيعة، حول القوة الأبدية للشباب، وهذا تمجيد أيضاً، لكن ياناتشيك لم يخضع هذه المرة. بعد أن أصبح معروفاً خارج بلده لم يعُد ضعيفاً.

قبل العرض الأول لأوبرا **من بيت الموتى**، تراجع عن ذلك، لأنه أصبح ميتاً. نهاية الأوبرا متقنة: يُطْلَق سراح البطل من المعسكر. فيصيح السجناء «حرية! حرية!». ثم يصرخ قائد

المعسكر: «هيا إلى العمل!» وهذه هي العبارة الأخيرة في الأوبرا التي تنتهي بالإيقاع الفظّ للعمل الشاقّ المتداخل مع صوت صليل السلاسل. قاد العرض الأول الذي قُدِّمَ بعد وفاة مؤلفه، تلميذُ ياناتشيك (وهو الذي أعدّ أيضاً، من أجل النشر، مخطوطاً يكاد يكون مكتمل التقسيم). عَدَّلَ قليلاً في الصفحات الأخيرة: لذلك تُصادف في النهاية صرخة «حرية! حرية!» موسّعة في خاتمة طويلة مكررة، خاتمة مفرحة، وتمجيد (مرة أخرى). وهذه الإضافة ليست تمديداً مسهباً لهدف المؤلف؛ إنما هي نفي لهذا الهدف؛ الكذبة النهائية التي تُلغى فيها حقيقة الأوبرا.

10

أفتح سيرة همنغواي المكتوبة عام 1985 بقلم جيفري ميرز، أستاذ الأدب في جامعة أميركية، وأقرأ الفقرة المتعلقة بقصة **هضاب كالفيلة البيضاء**. أول شيء أتعلمه: القصة «تصفُ على الأرجح ردّ فعل همنغواي على الحمل الثاني لهادلي» (الزوجة الأولى لهمنغواي). ثم يأتي هذا التعليق الذي أُرفقه بملاحظاتي الخاصة موضوعة بين أقواس:

«مقارنة الهضاب بالفيلة البيضاء، الحيوانات غير الواقعية التي تمثل عناصر عديمة النفع، كالطفل غير المرغوب، هي أساسية بالنسبة إلى معنى الحكاية (**المقارنة، القسرية نوعاً ما، للفيلة بالأطفال غير المرغوبين ليست من همنغواي، إنما من الأستاذ؛ وعليها أن تمهد للتفسير العاطفي للقصة**). تغدو المقارنة موضوع النقاش وتثير

التناقض بين المرأة الواسعة الخيال، والمتأثرة بالمنظر الطبيعي، وبين الرجل ذي التفكير العامي، الذي يرفض أن يوافقها على رأيها (. . .) تتطور ثيمة القصة انطلاقاً من سلسلة أقطاب: الطبيعي يعارض الاصطناعي، الغريزي يعارض العقلي، التأمل يعارض الثرثرة، الحيوي يعارض المرضي (**يغدو هدف الأستاذ واضحاً: أن يصنع من المرأة القطب الإيجابي للأخلاق ومن الرجل قطبها السلبي**) الرجل أناني (**لا شيء يسمح بوصف الرجل بالأناني**)، وكتيم تماماً حيال مشاعر المرأة (**لا شيء يسمح بقول ذلك**)، يحاول دفعها إلى الإجهاض حتى يستطيعا أن يكونا تماماً كما كانا سابقاً. (. . .) المرأة التي تعتبر الإجهاض منافياً لطبيعتها تماماً، خائفة جداً من قتل الطفل (**لا يسعها قتل الطفل بما أن هذا الطفل لم يولد**) ومن أن تؤذي نفسها. كل ما يقوله الرجل زائف (**لا: كل ما يقوله الرجل هو كلمات مواساة عادية، الكلمات الوحيدة الممكنة في مثل هذه الحالة**)؛ كل ما تقوله المرأة هو تهكمي (**هناك إمكانات أخرى كثيرة لتأويل أقوال الشابة**). يرغمها على أن توافق على هذه العملية (**«لا أريدكِ أن تفعلي ذلك إن كنت لا تريدين» يقول الرجل مكرراً ذلك مرتين ولا شيء يؤكد أنه ليس صادقاً**) حتى تستعيد حبه (**لا شيء يؤكد أنها تحظى بحب هذا الرجل أو أنها فقدته**)، لكن بمجرد أن يكون بمقدوره أن يطلب منها أمراً كالإجهاض يتضمن أنه لن يسعها بعد أبداً أن تحبه (**لا شيء يسمح بالحديث عما سيجري بعد مشهد المحطة**). توافق على هذا الشكل من التدمير الذاتي (**تدمير الجنين وتدمير المرأة ليسا شيئاً واحداً**) بعد أن وصلت إلى حد ازدواج شخصيتها التي لم تنفكّ عن ترديد موقف زوجها، مثل رجل في دهليز

الموصوف من قبل دوستوفسكي أو مثل جوزيف ك عند كافكا، قائلة: «إذاً سأفعل ذلك لأن هذا سيان عندي» **(ليس ازدواجاً أن يردِّد المرء موقف شخص آخر، وإلا لكان كل الأطفال الذين يطيعون أهلهم مصابين بازدواج الشخصية ويشبهون جوزيف ك؛ ثم، لم يُذْكَر في أي مكان من القصة أن الرجل هو زوج للمرأة؛ ولا يمكن فضلاً عن ذلك أن يكون زوجاً ما دامت الشخصية الأنثوية عند همنغواي هي في كل مكان فتاة شابة (girl)؛ وإذا سماها الأستاذ الأميركي بمنهجية «امرأة» (woman) فهذا خطأ متعمد: يقصد أن الشخصيتين هما همنغواي نفسه وزوجته)** ثم تنزوي عنه (. . .) وتجد عزاءً في الطبيعة؛ في حقول القمح والأشجار والأنهار والهضاب البعيدة. تأملها الهادئ **(لا نعرف شيئاً عن المشاعر التي يوقظها المشهد الطبيعي لدى الشابة؛ لكنها على أيّ حال ليست مشاعر هادئة، فالكلمات التي تفوَّهت بها بعد ذلك مباشرة، كانت مريرة)**، حينما ترفع عينيها نحو الهضاب لتبحث عن المساعدة، تتذكر الرمز 121 **(كلما ازدادت بساطة أسلوب همنغواي، ازداد أسلوب مُفَسِّرِهِ تكلفاً)**، لكن هذه الحالة الروحية يحطِّمها الرجل الذي يصرّ على متابعة النقاش **(لنقرأ بانتباه القصة: ليس الأميركي؛ إنما الشابة هي التي بعد انزوائها القصير، تأخذ بالكلام أولاً وتتابع النقاش؛ أما الرجل فلا يسعى للنقاش، يريد فقط أن يُهَدِىء الفتاة)** ويستدرجها إلى حافة الصراخ والنوبة العصبية. توجه إليه عندئذٍ نداءها الحاد: «هل سيسعُك أن تفعل شيئاً لأجلي؟ (. . .) إذاً اصمت. أتوسل إليك!» الذي يُذَكِّر بالملك لير «أبداً، أبداً، أبداً» **(استحضار شكسبير فارغ من المعنى كاستحضار دوستوفسكي وكافكا)**.»

لنختصر الخلاصة:

1) في تأويل الأستاذ الأميركي تحولت القصة إلى درس أخلاقي: حُوكمت الشخصيات حسب علاقاتها بالإجهاض الذي عُدَّ مسبقاً كإثم: على هذا النحو تمثل المرأة («الواسعة الخيال»، «المتأثرة بالمشهد الطبيعي») الطبيعة والحياة والغريزة والتأمل؛ أما الرجل («الأناني»، «العامي») فيمثِّل المصطنع والعقلي والثرثرة والمَرَضي (لنلاحظ بشكل عابر أنه في الخطاب الأخلاقي الحديث يمثل العقلي الشرّ ويمثل الغريزي الخير)؛

2) المقارنة بسيرة المؤلف (والتحويل الماكر للفتاة (girl) إلى امرأة (woman)) يعني أنّ البطل السلبي واللاأخلاقي هو همنغواي نفسه الذي بواسطة القصة يقدِّم نوعاً من الاعتراف؛ في هذه الحالة يفقد الحوار ميزته الملغزة، وتصبح الشخصيات دونما غموض وهي بالنسبة إلى مَن قرأ سيرة حياة همنغواي، محددة تماماً وواضحة؛

3) الطابع الجمالي المبتكر للقصة (نزعتها اللانفسية والحجب المقصود لماضي الشخصيتين، الطابع اللادرامي... إلخ) لم يؤخذ بعين الاعتبار؛ والأسوأ أن هذا الطابع الجمالي أُلغي؛

4) انطلاقاً من المعطيات الأولية للقصة (رجل وامرأة يذهبان لإجراء عملية إجهاض)، يختلق الأستاذ قصته الخاصة: رجل **أناني** يوشك أن يرغم **زوجته** على أن تجهض؛ الزوجة **تحتقر** زوجها الذي **لن يسعها بعد أبداً أن تحبه**؛

5) هذه القصة الأخرى هي حتماً مسطَّحة ومترعة بالكليشات؛ مع ذلك، بعد أن قُورنت على التوالي بدوستوفسكي وكافكا والكتاب المقدس وشكسبير (نجح الأستاذ في أن يجمع في فقرة واحدة أعظم

السلطات في كل الأزمنة)، تحافظ على مكانتها كعمل أدبي عظيم وتبرر على هذا النحو الاهتمام الذي أولاه الأستاذ لها رغم الفقر الأخلاقي لمؤلفها.

11

هذه الطريقة في التأويل الكيتشي (kitschifiante) تؤدي بالأعمال الفنية إلى الموت. قبل ما ينوف على الأربعين عاماً من فرض الأستاذ الأميركي هذه الدلالة الأخلاقية على قصة **هضاب كالفيلة البيضاء**، تُرْجِمَت في فرنسا تحت عنوان **الفردوس المفقود**، وهو عنوان لا علاقة لهمنغواي به (لا تحتمل القصة هذا العنوان في أية لغة في العالم) ويوحي هذا العنوان بهذه الدلالات أيضاً (الفردوس المفقود: براءة ما قبل الإجهاض، سعادة الأمومة الموعودة... إلخ).

ليس التأويل الكيتشي في الحقيقة هو النقيصة الشخصية لأستاذ أميركي أو لقائد أوركسترا براغي في بداية القرن (بعده، هناك آخرون وآخرون من قادة الأوركسترا أيدوا لمساته على أوبرا **يانوفا**)؛ إنه إغراء نابع من اللاوعي الجمعي؛ وإيعاز من الملقن الميتافيزيقي؛ وضرورة اجتماعية دائمة؛ وقوة. هذه القوة لا تتجه فقط إلى الفن، إنما تتجه قبل كل شيء إلى الواقع ذاته. تفعل عكس ما كان يفعله فلوبير وياناتشيك وجويس وهمنغواي. تُلْقي على اللحظة الراهنة حجاباً من الأفكار المبتذلة لكي تخفي وجه الحقيقة.

حتى لا تعرف أبداً ما عشته.

الجزء السادس

أعمال وعناكب

1

«أنا أفكر» يثير نيتشه التأكيد الذي يمليه عُرْفٌ نحويٌ يقضي بأنّ لكل فعل فاعل. يقول نيتشه، في الواقع «تأتي الفكرة عندما تريد هي، ومما يُزَيِّف الوقائع أن يُقال إنّ الفاعل **أنا** هو تحديد للفعل **يفكر**». الفكرة تأتي إلى الفيلسوف «من الخارج، ومن أعلى ومن أسفل، كما الأحداث المفاجئة أو الصواعق تتجه إليه». تأتي بخطى سريعة. لأنّ نيتشة يحب «العقلانية الجسورة والغزيرة، التي تجري **سريعاً** (presto)» ويسخر من العلماء الذين يبدو التفكير لهم «نشاطاً بطيئاً ومتردداً وشيئاً يشبه العمل الشاقّ، ولا يكاد يستحقّ غالباً عرق العلماء الأبطال، لكنه لا يبدو البتة ذلك الشيء **الخفيف** والإلهي والشديد الشبه بالرقص والبهجة الغامرة».

برأي نيتشه، على الفيلسوف «ألا **يُزَيِّف** الأشياء والأفكار التي تَوَصَّلَ إليها بطريق آخر؛ بواسطة ترتيب مُزيف للاستنتاج المنطقي (. . .) وعلينا ألّا نُخفي أو نُشَوِّهَ الطريقة الحقيقية التي تردُ بها الأفكار إلينا. سيظلّ في الكتب الأكثر عمقاً وديمومة شيء ذو طابع مأثور ومفاجىء مثل كتاب **تأملات** لباسكال».

«علينا ألا نُشَوِّه الطريقة الحقيقية التي تردُ بها الأفكار إلينا»: أجد هذا الإلزام غريباً، وألاحظ أنه، ابتداءً من كتابه **الفجر**، كتب كل فصول كتبه في **فقرة واحدة**: وهذا لكي تُقال الفكرة بِنَفَسٍ واحد؛ وكي تَرْسُخَ كما ظهرت حين كانت تهرع نحو الفيلسوف مسرعة وراقصة.

2

إصرار نيتشه على الاحتفاظ «بالطريقة الحقيقية» التي تردُ بها الأفكار إلينا لا يمكن فصله عن مطلبه الآخر الذي يسحرني تماماً كما الأول: مقاومة غواية تحويل أفكاره إلى منظومة. فالمنظومات الفلسفية «تظهر اليوم، بائسة ومخذولة، هذا إذا أمكن القول إنها لم تزل قابلة للظهور». لا يتَّجه الهجوم نحو الدوغمائية المحتومة للفكرة المندرجة في منظومة أقلّ من اتجاهه نحو شكلها: «كوميديا المناهج: يرغبون أن **يملؤوا منظومتهم** ويوسعوا أفقها الذي يحيط بها، لذلك يحاولون بشكل قسري أن يعرضوا **نقاط ضعفهم بالأسلوب ذاته الذي يعرضون به نقاط قوتهم**».

أنا من يشدِّد على الكلمات الأخيرة: البحث الفلسفي الذي يعرض منهجاً محكوم عليه أن يتضمَّن مقاطع ضعيفة؛ ليس لأنّ الموهبة تنقص الفيلسوف إنما لأنّ شكل البحث يتطلب ذلك؛ لأن الفيلسوف مضطر، قبل الوصول إلى نتائجه المبتدعة، أن يشرح ما يقوله الآخرون عن المشكلة، وهو مضطر لتفنيدها واقتراح حلول أخرى، واختيار أفضلها وإيراد الحجج عليها، الحجّة التي تدهش

إلى جانب الحجة المسلَّم بها. . . إلخ، لذلك تتولد لدى القارئ رغبة بالقفز فوق الصفحات حتى يصلَ في النهاية إلى لبّ الموضوع، إلى الفكرة الأساسية للفيلسوف.

يقدِّم لنا هيغل في مُؤَلَّفِه **علم الجمال** صورة تركيبية رائعة عن الفن؛ ولم تزل نظرته العبقرية تدهشنا؛ لكن النص بحدّ ذاته ليس جذاباً، ولا يجعلنا نرى الفكرة جذابة كما بدت وهي تهرع نحو الفيلسوف. «وهو راغب أن يملأ منظومته» يصف هيغل كلّ تفصيل منها، خانة بخانة، وسنتميتر بسنتيمتر؛ حتى إن مُؤَلَّفَهُ **علم الجمال** يعطي انطباعاً بأنه عَمَلٌ تعاونَ عليه نسر ومئات العناكب البطلة التي نسجت خيوطها بحيث تغطي كلّ الزوايا.

3

بالنسبة إلى أندريه بروتون (**بيان السريالية**) الرواية هي «جنس أدبي هابط»؛ أسلوبها هو أسلوب «الخبر المحض والبسيط»؛ طابع الأخبار المعطاة هو «تفصيلي دونما جدوى» («لا يتوفر لي أيّ تردّد حيال الشخصية: هل ستكون شقراء، وماذا ستسمى. . . ؟»)؛ والأوصاف: «لا شيء يمكن مقارنته بعدمية هذه الأوصاف؛ فهي ليست إلا تنضّدات صور مبوّبة»؛ وبعد ذلك يورد كمثال مقطعاً من **الجريمة والعقاب** وصف لحجرة راسكولينكوف، مع هذا التعليق: «سيصرّ المرء على أنّ هذا التخطيط المدرسي جاء في مكانه، وأنّ المؤلف محقّ في هذا الموضع من الكتاب في أن يرهقني» لكن بروتون يجدُ هذه المبررات فارغة: «لأنني لا أعتمد على اللحظات

التافهة في حياتي». ثم، السيكولوجيا: التفاصيل الطويلة التي تجعل كل شيء معروفاً مسبقاً: «يجب على هذا البطل، الذي أفعاله وردود أفعاله متوقعة بشكلٍ مثير للإعجاب، ألا يفسد الحسابات التي هو موضعها، وأن يبدو في الوقت ذاته أنه يفسدها».

رغم الطابع المُغَالي لهذا النقد، لا يسعنا أن نتجاوزه؛ فهو يعبِّر بأمانة عن تحفُّظ الفن الحديث حيال الرواية. أوجز: أخبار؛ توصيفات؛ اهتمام غير مُجدٍ بلحظات الوجود الفارغة؛ السيكولوجيا التي تجعل كل ردود فعل الشخصيات معروفة سلفاً؛ باختصار، يمكن تكثيف كل هذه العيوب في عيب واحد، إنّ النقص المحتوم للشعرية هو الذي يجعل من الرواية في نظر بروتون جنساً رديئاً. أتكلم عن الشعر كما مَجَّدَه السرياليون وكل الفن الحديث، الشعر ليس بوصفه جنساً أدبياً، وكتابة منظومة شعراً، إنما كمفهوم معيَّن للجمال، وكانفجار لما هو خارق، ولحظة سامية من الحياة، وانفعال مُرَكَّز، وابتكار النظرة، والمفاجأة الساحرة. برأي بروتون الرواية **لاشعرية** بامتياز.

4

الفوغ: ثيمة وحيدة تطلق سلسلة من الألحان في طباق، موجة تحافظ طوال جريانها على الطابع ذاته، وعلى النبض الإيقاعي ذاته، وعلى وحدتها. بعد باخ، مع الكلاسيكية الموسيقية يتبدل كل شيء: تغدو الثيمة اللحنية مقفلة وقصيرة؛ وباختصارها، بات العمل الموسيقي ذو الثيمة الوحيدة شبه مستحيل. وحتى يمكن بناء **تأليف**

كبير (بمعنى: التنظيم المعماري لمجموع ذي صوت ضخم) فإنّ المؤلف مضطرّ لأن يردف ثيمة بأخرى؛ وعلى هذا النحو، وُلِدَ فَنٌّ جديد للتأليف يُحَقق بشكل مثالي في السوناتا، الشكل السائد في المرحلتين الكلاسيكية والرومانتيكية.

ومن أجل إرداف ثيمة بأخرى، لا بد إذاً من معابر وسيطة أو كما كان يقول سيزار فرانك، لا بد من جسور. وتتضمن كلمة «جسر» أنه توجد في التأليف معابر لها معنى في حدّ ذاتها (الثيمات) ومعابر أخرى تخدم الأولى دون أن يكون لها كثافتها أو أهميتها. ولدى استماع المرء إلى بتهوفن يراوده انطباع بأنّ درجة الكثافة تتغير باستمرار: أحياناً، يتأهب شيء ما، ثم يحدث، ولا يلبث أن يتلاشى، ليتربَّص شيء آخر.

تناقضٌ جوهري في موسيقى الشوط الثاني (الكلاسيكية والرومانسية): ترى مبرِّر وجودها في قدرتها على التعبير عن المشاعر، لكنها في الوقت ذاته تنهمك في إعداد جسورها وقفلاتها وتنامي أجزائها وتطورها، وهذه متطلبات محضة للشكل، ونتيجة المهارة الخالية ممّا هو شخصي، يجري تعلّمها، ويصعب عليها أن تستغني عن الروتين والصيغ الموسيقية الشائعة (التي تُصَادَف أحياناً حتى لدى الموسيقيين الأكثر شهرة، موزار أو بتهوفن، لكن التي تكثر عند معاصريهما الأدنى منهما). لذلك يظلّ الإلهام والتقنية مهددين بالانفصال، ويتولَّد **الانشطار** بين ما هو عفوي وبين ما هو معدٌّ مسبقاً؛ بين الثيمات و**الحشو** (remplissage)، لفظة محقرة بقدر ما هي موضوعية تماماً: لأنه يجب حقاً «حشو» الزمن أفقياً بين الثيمات وحشو الجرسية الأوركسترالية عمودياً.

يُحكى أنّ موسورغسكي، وبينما هو يعزف سمفونية شومان على البيانو، تَوَقَّفَ قبل فاصل «التنمية» وصاح: «هنا تبدأ الرياضيات الموسيقية!» هذا الجانب المحسوب بدقة والمتحذلق والمتقن والمدرسي والخالي من الإلهام هو الذي جعل دوبوسي يقول إنّ السمفونيات أصبحت بعد بتهوفن «تمارين دراسية ومتصلبة» وأنّ موسيقى برامز أو تشايكوفسكي «تتنافسان على احتكار السأم».

5

هذا الانشطار الجوهري لا يجعل الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية أدنى من موسيقى المراحل الأخرى؛ فالفن في جميع مراحله يتضمن صعوباته البنيوية؛ وهذه الصعوبات البنيوية هي التي تدعو المؤلف للبحث عن حلول مستحدثة وتؤدي إلى تجديد الشكل وتطوره. كانت موسيقى الشوط الثاني واعية لهذه الصعوبة. بتهوفن: نَفَخَ في الموسيقى كثافة تعبيرية لم تُعْرَف قبله قط، وفي الوقت ذاته هو نفسه من هذَّبَ كغيره التقنية التأليفية للسوناتا: إذ كان لا بدّ لهذا الانشطار أن يزعجه بشكل خاص؛ وللتغلب عليه (دون أن يستطيع المرء القول إنه نجح دوماً)، ابتكر استراتيجيات عديدة:

مثلاً: ثَبَّتَ في المادة الموسيقية الموجودة وراء الثيمات، وفي سلم الأنغام، وفي تسريع النغمات المتعاقبة (arpège)، وفي التنقل، وفي القفلة (coda)، تعبيرية لا يرقى إليها الشك؛

أو (مثلاً) يعطي معنى آخر لشكل التنويعات الذي لم يكن قبله إلّا براعة تقنية، وفوق ذلك براعة من أكثر البراعات تفاهة: كما لو

أنّ عارضة أزياء واحدة تُتْرَكُ للسير على منصة في أثواب مختلفة. بتهوفن قلب هذا الشكل من التأمل الموسيقي ليتساءل: ما هي الإمكانات اللحنية والإيقاعية والهارمونية المتوارية في ثيمة؟ وإلى أيّ مدى يستطيع المرء المضيّ في التحويل الصوتي لثيمة دون أن يخون جوهرها؟ وبناء عليه، ما هو هذا الجوهر إذاً؟ وبطرحه لهذه الأسئلة موسيقياً، ما احتاج بتهوفن إلى شيء ممّا أحدثه شكل السوناتا، ولا إلى الجسور، ولا التطويرات أو أي حشو؛ وليس هناك ثانية واحدة بالنسبة له توجد خارج ما هو جوهري، خارج غموض الثيمة.

لعله من المهم أن نتفحَّص كل تاريخ الموسيقى في القرن التاسع عشر كبحث دؤوب للتغلب على الانشطار البنيوي. في هذا الصدد، يخطر ببالي ما سأدعوه **استراتيجية شوبان**. ومثلما أنّ تشيخوف لم يكتب أية رواية، كذلك قاطع شوبان **التأليف الموسيقي الكبير** مؤلفاً حصراً مقطوعات مرتبة في مجموعات (مازوركات[1]، بولونيزات[2]، ليليات[3] (nocturnes)... إلخ). (بعض الاستثناءات تؤكِّد القاعدة: أعمال الكونشرتو للبيانو والأوركسترا ضعيفة). عَمِلَ ضد روح زمنه الذي كان يعتبر إبداع السمفونية والكونشرتو والعزف الرباعي (كاتيور) معياراً إلزامياً لأهمية المؤلف الموسيقي، لكنه لتهرُّبه بالتحديد من هذا المعيار، أبدع شوبان أعماله، ربما الأعمال الوحيدة في عصره التي لا تهرم البتة، وستحتفظ بحيويتها **تماماً**،

---

(1) مازوركا: رقصة بولونية، موسيقى المازوركا.
(2) بولونيز: رقصة البولونيين الشعبية، موسيقى الرقصة البولونية.
(3) Nocturnes: مقطوعة موسيقية حالمة تعزف على البيانو.

ودونما استثناءات عملياً. تُفَسِّرُ لي استراتيجية شوبان لماذا بدت لي مقطوعات شومان وشوبير ودفوراك وبرامز، الأقل حجماً والأخفت صوتاً، حيوية وجميلة (جميلة جداً أغلب الأحيان) أكثر من السمفونيات وألحان الكونشرتو. لأن (وهذه ملاحظة هامة) الانشطار الداخلي والجوهري لموسيقى الشوط الثاني هو المشكلة المانعة للتأليف الموسيقي الكبير.

6

هل يُهاجم بروتون بانتقاده فن الرواية نقاط ضعفها أم جوهرها؟ لنقل، قبل كل شيء، إنه يهاجم جمالية الرواية الوليدة مع بداية القرن التاسع عشر، مع بلزاك. عاشت الرواية آنذاك مرحلتها المجيدة، مُؤَكِّدَةً نفسها للمرة الأولى كقوة اجتماعية هائلة؛ مزوّدة بقوة إغراء مُنَوِّمَة مغناطيسياً تقريباً، وتجسِّد مسبقاً الفن السينمائي: يرى القارئ على شاشة مخيلته مشاهد الرواية حقيقية إلى حدّ أنه مستعدٌّ لخلطها مع مشاهد حياته الخاصة؛ ولكي يأسر الروائي قارئه، يستخدم عندئذٍ كل أداة ليصنع وهم الحقيقة؛ لكن هذه الأداة هي التي تنتج في الوقت ذاته داخل فن الرواية انشطاراً بنيوياً يمكن مقارنته مع الانشطار الذي عرفته الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية:

ما دام هذا المنطق السببي الدقيق هو الذي جعل الأحداث مشابهة للواقع (vraisemblable)، لذلك يجب ألا يُلغى أي عنصر من هذه السلسلة (مهما بلغ خواء الفائدة التي يشكلها في ذاته)؛

وما دام على الشخصيات أن تبدو «حية»، فلا بد أن تقدم عنها

أكثر المعلومات الممكنة (حتى لو كانت غير مدهشة تماماً)؛

وهناك التاريخ: كان سَيْرُهُ البطيء قديماً يجعله غير مرئي تقريباً، ثم تسارعت خطاه، وفجأة (وهنا التجربة العظيمة لبلزاك) راح كل شيء يتبدل حول الناس خلال حياتهم، الشوارع التي يتنزهون فيها، أثاث منازلهم، المؤسسات التي يخضعون لها؛ ولم تعُد خلفية الحياة الإنسانية ديكوراً ثابتاً، معروفاً سلفاً، إنما أصبحت متبدّلة، محكوم على مظهرها في هذا اليوم أن يُنسى غداً، لذلك لا بد من القبض عليه ورسمه (مهما أمكن لهذه اللوحات عن الزمن الذي يمضي أن تكون مضجرة).

الخلفية: اكتشفها فنّ الرسم في عصر النهضة، مع المنظور الذي قسم اللوحة إلى ما يوجد في الأمام وما يوجد في العمق. نَجَمَ عن ذلك مشكلة خاصة بالشكل؛ مثلاً، الصورة (portrait): الوجه يجذب الاهتمام والانتباه أكثر من الجسد وأيضاً أكثر من أقمشة العمق. هذا طبيعي تماماً، فعلى هذا النحو نرى العالم من حولنا، إلا أنّ ما هو طبيعي في الحياة لا يستجيب بهذا القدر لمتطلبات الشكل في الفن: اختلال التوازن في لوحة، بين الأماكن المميزة والأخرى التي سبق أن كانت أدنى، ظل يُمَوَّهُ ويُعتنى به ويُعاد التوازن له. أو أُبْعِدَ جذرياً بواسطة جمالية جديدة تُلغي هذا الانشطار.

7

بعد عام 1948، خلال أعوام الثورة الشيوعية في مسقط رأسي، أدركتُ الدور البارز الذي يلعبه العمى الغنائي في زمن الرعب الذي

كان بالنسبة لي المرحلة التي «يسيطر فيها الشاعر مع الجلاد» (**الحياة هي في مكان آخر**). فكرت آنئذٍ في ماياكوفسكي؛ كانت عبقريته ضرورية للثورة الروسية مثل شرطة دزيرجينسكي. الغنائية والخطاب الغنائي والحماسة الغنائية شكَّلوا جزءاً متمماً لما سمِّي العالم التوتاليتاري؛ هذا العالم ليس عالم الكولاك، إنما عالم الكولاك الذي جدرانه الخارجية موشاة بأبيات الشعر ويرقص الناس أمامها.

وأكثر من الرعب، شكَّلت غنائية الرعب بالنسبة لي صدمة. ومنحتني إلى الأبد مناعة ضدّ كلّ الإغراءات الغنائية. الأمر الوحيد الذي رغبت به آنذاك بعمق ولهفة، هو نظرة صافية ومتحرِّرة من الوهم. ووجدتها أخيراً في فنّ الرواية. لهذا السبب، أن يكون المرء روائياً، شَكَّلَ بالنسبة لي، وأكثر من ممارسة أي «جنس أدبي» آخر، موقفاً، وحكمة، وموقعاً اجتماعياً؛ موقعاً يستبعد كل تماثل مع السياسة والدين والإيديولوجيا والأخلاق والجماعة؛ إنه **لاتماثل** واعٍ عنيد، حانق، ولا يُعَد هروباً أو سلبية، إنما يعدُّ مقاومة وتحدياً وتمرداً. وانتهى بي الأمر إلى هذه المحاورات الغريبة: «هل أنت شيوعي يا سيد كونديرا؟ - لا، أنا روائي» «هل أنت منشقّ؟ - لا، أنا روائي» «هل أنت يساري أم يميني؟ - لا هذا ولا ذاك. أنا روائي».

منذ مطلع شبابي، عشقت الفن الحديث برسمه وموسيقاه وشعره، لكن الفن الحديث كان موسوماً بـ«روحه الغنائية»، بأوهامه عن التقدم، بإيديولوجيته عن الثورة المزدوجة، الجمالية والسياسية، وقد كرهت كلّ هذا شيئاً فشيئاً. ومع ذلك لم تتمكن ريبتي في الروح الطليعية أن تبدِّل شيئاً من حبي لأعمال الفن الحديث. كنت أحبها،

وأحببتها أكثر لأنها كانت أولى ضحايا الاضطهاد الستاليني؛ لقد أُرْسِلَ سينيك في رواية المزحة إلى فوج تأديبي لأنه كان يحبّ الرسم التكعيبي؛ هكذا كانت الحال آنذاك: عَدَّتْ الثورة أنّ الفن الحديث هو عدوّها الإيديولوجي رقم واحد حتى لو لم يهدف الحداثيون المساكين إلا إلى الغناء لها وتمجيدها؛ لن أنسى أبداً كونستانتين بيبل: شاعر رائع (آه، كم حفظت من أبيات شعره عن ظهر قلب!) أخذ يكتب، وهو شيوعي متحمس، بعد عام 1948 شعراً دعائياً ذا مستوى متواضع بقدر ما هو محزن؛ بعد ذلك بفترة قصيرة، ألقى نفسه من نافذة على رصيف في براغ، وقتل نفسه؛ في شخصيته البارعة، شاهدتُ الفن الحديث خائباً ومخدوعاً ومستشهداً ومقتولاً ومنتحراً.

كان وفائي للفن الحديث إذاً عاطفياً مثل تعلقي بلاغنائية الرواية. القيم الشعرية العزيزة على بروتون والعزيزة على كلّ الفن الحديث (الحدَّة، الكثافة، المخيلة المتحرِّرة، الاحتقار حيال «اللحظات التافهة من الحياة») بحثتُ عنها حصراً على الأرض الروائية المتحرِّرة من الوهم، لكنها أصبحت تهمّني أكثر. وهذا ما يفسِّر، ربما، لماذا كنتُ حساساً بشكل خاص لذلك النوع من السأم الذي كان يغيظ دوبوسي لدى سماعه سمفونيات برامز أو تشايكوفسكي؛ حساساً من دبيب العناكب المجدَّة. هذا ما قد يفسر سبب بقائي زمناً طويلاً متجاهلاً فن بلزاك ولماذا كان الروائي الذي تولهت به بشكل خاص هو رابليه.

8

كان الانشطار بين الثيمات والجسور، بين الواجهة والخلفية، مجهولاً بالنسبة إلى رابليه. فهو ينتقل برشاقة من موضوع جدي إلى تعداد الطرائق التي ابتكرها الصغير غارغانيتا ليمسح مؤخرته، ومع ذلك، من الناحية الجمالية، كل هذه المقاطع، التافهة أو الرصينة، لها عنده الأهمية ذاتها، وتزودني بالمتعة ذاتها. هذا ما كان يفتنني: يتكلم عمّا يجده ساحراً، ويتوقف حين يتوقف السحر. جعلتني حريته في التأليف أحلم: بالكتابة دون إثارة الترقب، دون بناء تاريخ ودون الادِّعاء بمشابهة الواقع (vraisemblance)، بالكتابة دون وصف مرحلة أو بيئة أو مدينة؛ التخلي عن كل هذا وعدم التطرق إلا للجوهري؛ هذا يعني: خلق تأليف لا مبرِّر فيه لوجود الجسور والحشوات ولا يضطر فيه الروائي، لكي يستجيب للشكل وفروضه، أن يبتعد، ولو لسطر واحد، عمّا يهمه جداً وعمّا يسحره.

9

الفن الحديث: ثورة ضد محاكاة الواقع باسم القوانين المستقلة للفن. إحدى المتطلبات الأولى العملية لهذه الاستقلالية: إنَّ كلّ اللحظات وكل الأجزاء الصغيرة لعملٍ لها أهمية جمالية متساوية.

الانطباعية: المنظر مصمم كظاهرة بصرية بسيطة، بحيث إن الإنسان الذي يوجد فيه ليس له من القيمة أكثر ممّا لدغل. ذهب الرسامون التكعيبيون والتجريديون أبعد من ذلك أيضاً، فألغوا البُعد

الثالث الذي كان يقسم اللوحة بالضرورة إلى مستويات ذات أهمية متفاوتة.

في الموسيقى، الميل ذاته نحو المساواة الجمالية لكل لحظات التأليف: ساتي (Satie)، الذي لم تكن بساطته إلا رفضاً مستفزاً للبلاغة الموسيقية المتوارثة. دوبوسي، الساحر والمضطهد للعناكب المدرَّبة. ياناتشيك يلغي كلّ نوتة ليست ضرورية. سترافنسكي الذي يحيد عن الميراث الرومانسي والكلاسيكي، ويبحث عن رواده بين معلمي الشوط الأول لتاريخ الموسيقى. فيبرن، الذي يعود إلى الثيمية الأحادية (monothématisme) الفريدة (sui generis) (أي الدوديكافونية) ويصل إلى فرزٍ لم يستطع أحد تخيّله قبله.

والرواية: التشكيك بشعار بلزاك الشهير «على الرواية أن تنافس سجل الأحوال المدنية»؛ هذا التشكيك يجعل من الأداة المخصَّصة لصياغة وهم عن الواقع غير مُجدية (أو شبه غير مجدية، اختيارية، وغير مهمة). بهذا الصدد، هذه الملاحظة الصغيرة:

إذا كان على شخصية أن تنافس سجل الأحوال المدنية، فلا بدّ أن يكون لها أول الأمر اسم حقيقي. من بلزاك إلى بروست، وجود شخصية دون اسم أمر غير وارد، لكن جاك بطل رواية ديدرو لم يكن له اسم أسرة ولم يكن لمعلمه كنية أو اسم. بانورج، أهو كنية أم اسم؟ الأسماء بدون اسم العائلة، واسم العائلة بدون أسماء ليست بعد كنيات إنما **علامات**. ليس بطل رواية **المحاكمة** هو جوزيف كوفمان أو كرامر أو كول، إنما جوزيف ك. بطل رواية **القصر** سيفقد حتى اسمه كي يكتفي بحرف واحد. في رواية **الأبرياء** (*Les Schuldlosen*) لبروخ: أحد أبطال الرواية معرَّف بالحرف A.

في رواية **السائرون نياماً** ليس لإش هوغنو أسماء أولى. وإيلريش بطل رواية **إنسان بلا سمات** ليس له اسم أسرة. أكان هذا تصنعاً؟ لا، لقد أذعنوا جميعاً، وبمنتهى العفوية والغريزية، لجمالية الشوط الثالث: لم يكونوا يريدون إقناع أحد أن شخصياتهم حقيقية ولها سجل عائلي.

10

في رواية **الجبل السحري** لتوماس مان هناك فقرات طويلة جداً من المعلومات عن الشخصيات، وعن ماضيها، وعن طريقتها في ارتداء ملابسها وطريقتها في الكلام (مع كل عثرات اللسان)... إلخ؛ وهناك وصف مفصَّل للحياة في المصحّ؛ ووصفٌ للَّحظة التاريخية (السنوات السابقة لحرب 1914)، مثلاً: العادات الجماعية آنذاك: شغفٌ بالتصوير الفوتوغرافي المكتشف حديثاً، ولعٌ بالشوكولاة، رسومٌ مصنوعة بعيون مغمضة، لغة الإسبيرانتو، لعب الورق على انفراد، الاستماع إلى الفونوغراف، الجلسات الروحانية (روائي حقيقي، يصف مان مرحلة بعاداتٍ طواها النسيان وتَفْلُتُ من مؤرخ الرسم العادي). وحتى الأحلام عند مان هي توصيفات: بعد اليوم الأول في المصحّ، يغفو البطل الشاب هانز كاستورب؛ لا شيء أكثر عادية من حلمه الذي تتكرَّر فيه كلّ أحداث السهرة بتشويه طفيف. نحن بعيدون جداً عن بروتون الذي يشكِّل الحلم بالنسبة له ينبوع المخيلة المتحرِّرة. هنا ليس للحلم سوى وظيفة واحدة: أن يجعل القارئ متآلفاً مع الوسط، ويؤكد فكرة وهم الواقع.

على هذا النحو، رُسِمَتْ خلفية واسعة بدقة، يتلاعب القدر أمامها بـ هانز كاستورب وتجري المناظرة الإيديولوجية لاثنين من المُصابين بالسلّ: ستمبريني ونافتا؛ الأول ماسوني ديمقراطي، والآخر يسوعي أوتوقراطي، وكلاهما مريضان دون أملٍ بالشفاء. يُضَارِع التهكم الهادئ لمان حقيقة هذين المتبحرين؛ ويبقى خلافهما دون منتصر، لكن تهكم الرواية يمضي بعيداً جداً ويبلغ ذراه في المشهد الذي فيه كلاهما، وهما مُحاطان بمستمعيهم القليلين ومتحمِّسان لمنطقهما العتيد، يُطلقان حججهما إلى أقصى حدّ، بحيث لم نعُد ندري من منهما يستند إلى التقدُّم، ومن إلى التقليد، أيهما يستند إلى العقل وأيهما إلى اللاعقل، مَن يستند إلى الروح، ومَن إلى الجسد. نشهد خلال صفحات عديدة تشوشاً عظيماً، تفقد فيه الكلمات معناها، والنقاش يكون عنيفاً أكثر ممّا تكون المواقف قابلة للتبادل. بعد ما يقرب من المئتي صفحة، في نهاية الرواية (ستنشب الحرب عمّا قريب)، يُصاب كلّ ساكني المصح بهيجان من الغضب اللامعقول، وبأحقادٍ غير مبرَّرة؛ عندئذٍ يوجه ستمبريني إهانة إلى نافتا، فيتعارك هذان المريضان في مبارزة تنتهي بانتحار أحدهما؛ وندرك على الفور أنّ ما بينهما ليس عداء إيديولوجياً لا يقبل المصالحة، إنما عدوانية خارج نطاق العقل، قوة غامضة وغير مفسرة تدفع الناس بعضهم ضدّ بعض ومن أجلها لا تكون الأفكار إلا ستاراً وقناعاً وذريعة. على هذا النحو «رواية الأفكار» الساحرة هذه هي في الوقت ذاته (لا سيما بالنسبة إلى قارئ نهاية هذا القرن) تشكيكٌ مخيف بالأفكار بما هي أفكار، ووداع كبير للمرحلة التي آمنت بالأفكار وبقُدرتها على توجيه العالم.

مان وموزيل رغم تقارب تاريخ ولادة أحدهما من تاريخ ولادة الآخر، تنتمي جمالياتهما إلى زمنين مختلفين من تاريخ الرواية. كلاهما روائيان عقلانيان إلى درجة فائقة. تظهر العقلانية في رواية مان قبل كلّ شيء في حوارات الأفكار المنطوقة أمام ديكور **رواية وصفية**. وتتبدى العقلانية في رواية **إنسان بلا سمات** في كل لحظة بطريقة كلية؛ فمقابل رواية مان الوصفية توجد هذه **الرواية الفكرية** لموزيل. تقع الأحداث أيضاً في وسط واقعي (فيينا) وفي لحظة واقعية (اللحظة ذاتها في رواية **الجبل السحري**: تماماً قبل حرب 1914)، لكن بينما دافوس عند مان موصوفة بالتفصيل، فإنّ فيينا عند موزيل تكاد لا تذكر، ولم يتكرَّم المؤلف حتى بوصفٍ عياني لشوارعها وساحاتها ومنتزهاتها (أَبْعَدَ بلطف أداة صنع وهم الواقع). نجد أنفسنا في الإمبراطورية النمساوية-المجرية لكنها لُقِّبَتْ بمنهجية باسم مستعار مضحك: كاكاني. الكاكاني: الإمبراطورية المجرّدة والعمومية، والمختزلة إلى بضعة حالات أساسية، تَحَوَّلَتْ إلى نموذج تهكمي للإمبراطورية. هذه الكاكاني ليست **خلفية** الرواية مثل دافوس عند توماس مان، إنها إحدى **ثيمات** الرواية؛ ليست موصوفة، بل محلّلة ومفكر فيها.

يشرح مان أنّ تأليف رواية **الجبل السحري** هو موسيقي، مُؤَسَّسٌ على الثيمات التي تتطور كما في سمفونية، وتتكرَّر وتتقاطع وتصاحب الرواية طيلة مسارها. هذا صحيح، لكن لا بد من أن نوضح أنّ الثيمة لا تعني الشيء ذاته تماماً لدى مان ولدى موزيل. بادئ ذي بدء، تتطور الثيمات (زمن، جسد، مرض، موت... إلخ) عند مان أمام **خلفية لاثيمية** فسيحة (توصيفات المكان والزمان

والعادات) مثلما تتطور تقريباً بثيمات السوناتا ومن موسيقى خارج الثيمة، الجسور والانتقالات. ثم، للثيمات عنده طابع **التعدد الثقافي**، هذا يعني: يستخدم مان كلّ ما يمكن للعلوم -يستخدم السوسيولوجيا وعلم السياسة والطب وعلم النبات والفيزياء والكيمياء- أن توضحه من أفكار شخصياته ومواقفها ومشكلاتها وخلافاتها؛ وخلال هذه المقاطع المسهبة غالباً، تبتعد روايته برأيي عن الجوهري، ما دام الجوهري، بالنسبة إلى رواية هو ما يمكن للرواية وحدها أن تقوله.

الثيمة عند موزيل ليس فيها شيء من التعددية الثقافية؛ فالروائي لا يتنكَّر بقناع العالم والطبيب والسوسيولوجي والمؤرخ الرسمي، إنما يحلل **المواقف الإنسانية** التي لا تنتمي إلى أيّ نظام علمي، لكنها بكلّ بساطة جزء من الحياة. بهذا المعنى فَهِمَ موزيل المهمة التاريخية لرواية عصره: إذا لم تستطِع الفلسفة الأوروبية أن تفكِّر في الحياة الواقعية للإنسان، وأن تفكر في «ميتافيزيقة الملموس»، فإن الرواية هي التي تهيأت لتشغل أخيراً هذه الأرض الفارغة.

ثم، على العكس من مان، **يغدو كل شيء ثيمة** عند موزيل (تساؤلاً وجودياً). وحين يغدو كل شيء ثيمة تختفي الخلفية، وكما على لوحة تكعيبية، لا يوجد إلا السطح الأول. في هذا الإلغاء للخلفية أرى الثورة البنيوية التي أنجزها موزيل. وغالباً ما يكون للتبدُّلات الكبيرة مظهر خفيّ. وفي الحقيقة، يعطي طول التأملات والإيقاع البطيء لرواية **إنسان بلا سمات** مظهر النثر «التقليدي». ليس فيها قلب لتسلسل الوقائع. ولا المونولوجات الداخلية لجويس. ولا إلغاء لعلامات الترقيم. ولا هدم للشخصية والفعل. على مدى

ما يقارب الألفي صفحة، نتابع السيرة المتواضعة لشاب مثقف يُدعى إيلريش، يتردَّد على بعض العشيقات، ويلتقي بعض الأصدقاء، وهو يعمل في شركة جدية بقدر ما هي غريبة (هنا تبتعد الرواية، بطريقة تكاد تكون غير محسوسة، عن مشابهة الواقع (vraisemblable) وتغدو لعبة) تهدف إلى التحضير للاحتفال السنوي للإمبراطور «عيد كبير للسلام» مخطط لعام 1918 (وهذه هي القنبلة الهزيلة المندسَّة تحت أساسات الرواية). كل موقف صغير مُجَمَّد في مساره (لعل موزيل في هذا الإيقاع، المتباطئ على نحو غريب، يذكر بجويس من حين إلى آخر) كي تتأمله نظرة مديدة تتساءل عمّا يعنيه، وعن كيفية فهمه والتفكير فيه.

حَوَّلَ مان في روايته **الجبل السحري** بعض السنوات قبل حرب 1914 إلى عيد ساحر لوداع القرن التاسع عشر، الراحل إلى الأبد. رواية **إنسان بلا سمات** الواقعة في السنوات نفسها، تستكشف المواقف الإنسانية للمرحلة التي كانت توشك أن تعقبها: لتلك **الحقبة النهائية** للأزمنة الحديثة التي بدأت في عام 1914 وهي كما يبدو في مجرى اكتمالها اليوم على مرأى منا. في الحقيقة، كل شيء موجود في تلك الكاكاني الموزيلية: مملكة التقنية التي لا يسيطر عليها أحد والتي تُحَوِّل الإنسان إلى أرقام إحصائية (تبدأ الرواية في شارع وقع فيه حادث؛ رجل ممدَّد على الأرض وزوج من المارة يعلق على الحدث ذاكراً الرقم السنوي لحوادث السير)؛ السرعة كقيمة سامية للعالم الثمل بالتقنية؛ البيروقراطية المعتمة والكلية الحضور (مكاتب موزيل شبيهة جداً بمكاتب كافكا)؛ العقم الساخر للإيديولوجيات التي لا تتضمن شيئاً ولا تهدف إلى شيء (الزمن

المجيد لـ ستمبريني ونافتا اكتمل)؛ الصحافة الموروثة عمّا سمِّي قديماً الثقافة؛ المتواطئون مع الحداثة؛ التضامن مع المجرمين بوصفه تعبيراً صوفياً عن عبادة حقوق الإنسان (كلاريس وموسبراغجة)؛ التولُّه بالأطفال وحكم الأطفال (هانس سيب، فاشي قبل الحالة النهائية، إيديولوجيته مبنية على التولّه بالطفل في داخلنا).

11

بعد أن أنهيتُ رواية **فالس الوداعات**، في بداية السبعينيات، اعتبرتُ مهنتي ككاتب كأنها انتهت. كان ذلك في ظلّ الاحتلال الروسي وكانت لدينا أنا وزوجتي هموم أخرى. ولم يمضِ سوى عام واحد على وصولنا إلى فرنسا (وبفضل فرنسا) وبعد ستّ سنوات من الانقطاع الكلي، استأنفتُ الكتابة دونما شغف. وأنا خائف، وحتى أستعيد ثقتي بنفسي، أردتُ أن أعود ثانية إلى ما سبق أن فعلته: كتابة جزءٍ ثانٍ لـ **غراميات مضحكة**. يا له من تقهقر! فبواسطة هذه القصص، بدأتُ مسيرتي ككاتب نثري قبل عشرين عاماً. لحسن الحظ، بعد أن وضعتُ مخططاً لقصتين أو ثلاث من هذه «الغراميات المضحكة المكرّرة»، أدركتُ أنني كنتُ أنجزُ شيئاً مختلفاً تماماً: ليست مجموعة قصص إنما رواية (عَنْوَنْتُها بعد ذلك بـ **كتاب الضحك والنسيان**)، رواية في سبعة أجزاء مستقلة، لكنها متّحدة إلى درجة أنَّ أيّ جزء منها سيفقد قسطاً كبيراً من معناه إذا ما قُرِئَ منفرداً.

وعلى الفور تلاشى كلّ ما بقي في نفسي أيضاً من الحذر حيال فن الرواية: وبإعطائي لكلّ جزء طابع القصة جعلتُ كلّ التقنية

الضرورية ظاهرياً للتأليف الروائي الكبير غير مجدية. التقيتُ في مشروعي **باستراتيجية شوبان القديمة**، استراتيجية **التأليف الصغير** الذي لا يحتاج إلى معابر بين الثيمات. لقد تخلصتُ من العناكب.

كيف تمَّ ربط هذه التأليفات السبع الصغيرة المستقلة، إذا لم يكن هناك أي فعل مشترك بينها؟ الرابطة الوحيدة التي تمسكها معاً وتصنع منها رواية، هي وحدة الثيمات ذاتها. وهكذا صادفتُ في طريقي استراتيجية قديمة أخرى: **استراتيجية بتهوفن في التنويعات** (variations)؛ وبفضلها، استطعتُ أن أبقى على اتصال مباشر ومستمرّ ببعض القضايا الوجودية التي تسحرني والتي تَكَشَّفَتْ بالتدريج في رواية التنويعات هذه من زوايا متعددة.

هذا الكشف التدريجي للثيمات له منطق، وهو الذي يحدد ترابط الأجزاء. مثلاً: الجزء الأول **(الرسائل المفقودة)** يعرض ثيمة الإنسان والتاريخ في نسخته الأولية: يصطدم الإنسان بالتاريخ الذي يسحقه. في الجزء الثاني **(ماما)** الثيمة ذاتها تُقْلَب: بالنسبة إلى الأم، يكاد وصول الدبابات الروسية لا يمثل شيئاً مقارنة بأشجار الكمثرى في حديقتها («الدبابات معرّضة للهلاك، وأشجار الكمثرى أزلية»). الجزء السادس **(الملائكة)** الذي تموت فيه البطلة تامينا غرقاً قد يبدو أنه الخاتمة التراجيدية للرواية؛ مع ذلك الرواية لا تنتهي هنا، إنما في الجزء التالي الذي ليس مؤثراً ولا دراماتيكياً ولا تراجيدياً؛ فهو يروي الحياة الإيروتيكية لشخصية جديدة هي جان. ثيمة التاريخ تظهر فيه باختصار وللمرة الأخيرة: «كان لدى جان أصدقاء تركوا مثله وطنه القديم وكَرَّسُوا كل وقتهم للنضال في سبيل حريته المفقودة. سبق لهم أن وصلوا في كلّ شيء إلى الإحساس بأنّ الرابطة التي

توحّدهم ببلدهم ليست إلّا وهماً وأنّ هذا الوهم ليس إلا ثبات العادة إذ ما زالوا مستعدّين للموت في سبيل شيء لم يعُد مهماً بالنسبة لهم». يلامس المرء هذا الحدّ الميتافيزيقي (الحدّ: ثيمة أخرى مصنوعة خلال الرواية) الذي خلفه يفقد كلّ شيء معناه. الجزيرة التي تنتهي فيها الحياة المأسوية لتامينا يسودها **ضحك** الملائكة (ثيمة أخرى)، بينما في الجزء السابع يُدَوِّي على جزيرة أخرى «ضحك الشيطان» الذي يُحَوِّل كل شيء (كل شيء: التاريخ، الجنس، التراجيديات) إلى دخان. هنا وحسب يبلغ طريق الثيمات نهايته ويمكن للكتاب أن ينتهي.

12

في الكتب الستّ التي تمثل نضجه (**الفجر**، **إنسان فائق الإنسانية**، **المعرفة المرحة**، **ما وراء الخير والشر**، **جينالوجيا الأخلاق**، **غسق المعبودات**)، يُتابع نيتشه، ويطور ويهيء، ويؤكد، ويهذب النمط التأليفي الأولي ذاته. ومبادئه هي: الوحدة الأولية للكتاب هي الفصل؛ طوله يمتدّ من جملة واحدة إلى عدّة صفحات؛ وجميع الفصول، سواء كانت طويلة أم قصيرة، ودونما استثناء لا تتكون إلّا من فقرة واحدة؛ وهي دوماً مرقمة؛ كتاب **إنسان فائق الإنسانية**، وكتاب **المعرفة المرحة** مرقمان ومزوّدان فوق ذلك بالعنوان. عدد معين من الفصول يشكل جزءاً، وعدد معين من الأجزاء يشكل كتاباً. يُبْنَى الكتاب على ثيمة رئيسة، محددة بالعنوان (ما وراء الخير والشر، المعرفة المرحة، جينالوجيا الأخلاق...

إلخ)؛ الأجزاء المختلفة تعالج ثيمات مشتقة من الثيمة الرئيسة (بعد أن تحظى، هي أيضاً، بعناوين، كما هي الحال في كتاب **إنسان فائق الإنسانية**، **وما وراء الخير والشر**، **وغسق المعبودات**، أو تُرَقَّم). بعض هذه الثيمات المشتقة مرتبة عمودياً (أي: كل جزء يعالج أفضلية الثيمة المحددة بعنوان الجزء) بينما تخترق ثيمات أخرى الكتاب كله. بهذا الشكل وُلِدَ تأليف هو في آنٍ معاً متمفصلٌ على نحو أعظمي (مقسم إلى وحدات كثيرة مستقلة نسبياً) ومتحدٌ على نحو أعظمي (تتكرر الثيمات ذاتها باستمرار). وهو تأليف مزوّد في الوقت ذاته بمعنى غير مألوف للإيقاع المؤسس على قدرة الفصول القصيرة والطويلة على التناوب: لذلك، على سبيل المثال، يتضمن الجزء الرابع من كتاب **ما وراء الخير والشر**، حصراً، حِكَماً قصيرة جداً (كأنها نوع من مشهد راقص، أو شيرزو[1])، لكن على الأخص: ليس هناك أية ضرورة في ذلك التأليف للحشوات، والانتقالات، والمعابر الضعيفة، ولا ينخفض فيه التوتر أبداً لأننا لا نرى إلا الأفكار وهي تهرع «من الخارج، أو من الأعلى، أو من الأسفل، كأحداثٍ مفاجئة وصواعق».

13

إذا كانت فكرة الفيلسوف مرتبطة إلى هذا الحدّ بالتنظيم الشكلي لنصه، فهل يمكنها أن توجد خارج هذا النص؟ هل يمكننا أن ننزع

---

(1) شيرزو: قطعة موسيقية مرحة وسريعة.

فكرة نيتشه من نثر نيتشه؟ بالطبع لا. لا يمكن الفصل بين الفكرة والتعبير والتأليف. وهل ما هو مقبول بالنسبة إلى نيتشه، هو مقبول عموماً؟ أي: هل يمكننا القول إنّ فكرة أي عمل (معناه) هي دوماً ومن حيث المبدأ لا تنفصل عن التأليف؟

على نحو غريب، لا، لا يمكننا أن نقول ذلك. خلال زمن طويل، كانت أصالة المؤلف في الموسيقى تقوم حصراً على ابتكاره الميلوديكو-هارموني الذي يوزعه، إذا صح القول، على مخططات تأليفية لا ترتبط به ومقرَّرة سلفاً تقريباً: القداسات، السلاسل الباروكية، مقطوعات الكونشرتو الباروكية... إلخ. رُتِّبَتْ الأجزاء المختلفة في نظام حدَّدته التقاليد بحيث، على سبيل المثال، وبدقة الساعة، تنتهي السلسلة دوماً برقصة سريعة... إلخ.

السوناتات الاثنتان والثلاثون لبتهوفن التي تغطي تقريباً كل حياته الإبداعية، من سن الخامسة والعشرين حتى سن الثانية والخمسين، تمثل تطوراً هائلاً تَغَيَّر خلاله تأليف السوناتا كلياً. السوناتات الأولى تخضع أيضاً للمخطط المتوارث عن هايدن وموزار: أربع حركات؛ الأولى: **أليغرو** (allegro) (حركة سريعة) مكتوبة بشكل سوناتا؛ الثانية **آداجيو** (adgio) مكتوبة بشكل أغنية الليدة (Lied)؛ الثالثة: **ثلاثية أو شيرزو** (menuet) (scherzo) في إيقاع معتدل؛ الرابعة: **روندو** (rondo)، في إيقاع سريع.

سوء هذا التأليف يستدعي الانتباه: الحركة الأكثر أهمية ودراماتيكية والأطول، هي الأولى؛ لتعاقب الحركات إذاً تطورٌ هابط: من الأثقل نحو الأخف؛ وفوق ذلك، قبل بتهوفن، ظلَّت السوناتا في منتصف الطريق بين مجموعة من القطع (غالباً ما عُزِفَت

آنذاك في الحفلات بحركات معزولة عن السوناتات) وبين تأليف لا ينقسم وموحّد. ومع التطور التدريجي لسوناتاته الاثنتين والثلاثين، يستبدل بتهوفن بالتدريج المخطّط القديم للتأليف بمخطّط أكثر تركيزاً (غالباً ما يقتصر على ثلاث حركات إنْ لم يكن حركتين)، أكثر دراماتيكية (مركز الثقل ينزاح نحو الحركة الأخيرة)، وأكثر توحداً (لا سيما بواسطة الجو الانفعالي ذاته)، لكن المعنى الحقيقي لهذا التطور (الذي يغدو منذ ذلك الحين **ثورة** حقيقية) ليس في استبدال مخطّط غير مُرْضٍ بآخر أفضل منه، إنما في **تحطيم المبدأ ذاته للمخطط التأليفي المقرر سلفاً**.

في الواقع، هذا الامتثال الجماعي لمخطَّط السوناتا المرسوم أو مخطط السمفونية فيه شيء ما مضحك. لنتخيل أنّ كلّ السمفونيين العظام، ومن بينهم هايدن وموزار، شومان وبرامز، بعد أن بكوا في **الآداجيو**، يتحوّلون مع وصول الحركة الأخيرة إلى تلاميذ صغار ويندفعون إلى باحة الاستراحة ليرقصوا فيها، ويقفزوا ويصرخوا بأعلى صوتهم أنَّ كل شيء حسن ينتهي نهاية حسنة. هذا ما يمكن أن نسميه «حماقة الموسيقى». أدرك بتهوفن أنّ الطريق الوحيد لتجاوزها هو أن **يجعل التأليف فردياً بشكل جذري**.

هذا هو البند الأول من وصيَّته الفنية الموجهة لكلّ الفنون وكلّ الفنانين والتي يمكنني أن أصيغها على هذا النحو: يجب ألا يُعَد التأليف (التنظيم المعماري للمجموع) كقالب موجود مسبقاً، استعاره المؤلف كي يملأه بإبداعه؛ إنما على التأليف نفسه أن يكون إبداعاً، إبداعاً يستخدم كلّ أصالة المؤلف.

لا يسعني أن أقول إلى أيّ مدى أُصْغِيَ إلى هذه الرسالة، ولا

إلى أي مدى فُهِمَتْ، لكن بتهوفن أفلح في الاستفادة من كلّ نتائجها، بمهارة، في سوناتاته الأخيرة التي أَلَّفَ كلّ واحدة منها بطريقة فريدة لم تُعْرَف من قبل.

14

مقطوعة السوناتا 111؛ ليس لها إلا حركتان: الأولى دراماتيكية ومُعَدَّة بطريقة كلاسيكية تقريباً في شكل سوناتا؛ الثانية ذات طابع تأملي، مكتوبة بشكل تنويعات (variations) (وهو شكلٌ لم يكن مألوفاً في السوناتا قبل بتهوفن): ليس ثمة تناقضات بين التنويعات الخاصة، إنما هناك فقط تدرُّج يضيف دوماً فرقاً جديداً للتنويع السابق ويعطي لهذه الحركة الطويلة وحدة استثنائية للنغمة.

كلما كانت كلّ حركة كاملة في وحدتها، تعارضت مع الأخرى أكثر. تَفَاوُتُ المُدَّة: الحركة الأولى (في عزف شنابيل): 8 دقائق و14 ثانية؛ الحركة الثانية: 17 دقيقة و42 ثانية. النصف الثاني من السوناتا هو إذاً أطول من ضعف النصف الأول (حالة لا سابق لها في تاريخ السوناتا)! علاوة على ذلك: الحركة الأولى دراماتيكية والثانية هادئة وتأملية. والحال هذه، أن يبتدىء بشكل دراماتيكي وينتهي بتأمل طويل جداً، فهذا ما يبدو متعارضاً مع كل المبادىء المعمارية ويحكم على السوناتا بفقدان كلّ التوتر الدراماتيكي الذي سبق أن كان عزيزاً فيما مضى على بتهوفن.

لكن هذا التجاور غير المتوقع لهاتين الحركتين بالتحديد بليغٌ، ويتكلم، ويغدو **الحركة الدلالية** (السيميائية) للسوناتا، ومعناها

المجازي يستحضر صورة حياة قاسية وقصيرة، أما أغنية الحنين التي تعقبها فبلا نهاية. هذا المعنى المجازي العصيّ على الإدراك بالكلمات والقوي والمتواصل يعطي لهاتين الحركتين وحدة. وحدة فريدة (يمكن إلى ما لا نهاية تقليد التأليف اللاشخصي للسوناتا الموزارتية؛ أما تأليف مقطع السوناتا 111، فهو شخصي إلى حدّ أنّ تقليده سيكون تزويراً).

يجعلني مقطع السوناتا 111 أفكر في رواية فوكنر **أشجار النخيل المتوحشة**. وفيها تتناوب قصة حب مع قصة سجين هارب، قصتان لا شيء مشترك بينهما، ولا أية شخصية، ولا حتى أي تشابه محسوس للموتيفات أو الثيمات. هذا التأليف لا يصلح كنموذج لأيٍّ روائي آخر، ولا يمكن أن يوجد إلا مرة واحدة؛ فهو اعتباطي، ولا يُنصح به، وغير مبرر؛ غير مبرَّر لأن المرء يسمع وراءه عبارة (es muss sein) «يجب أن يكون هكذا» التي تجعل كل تبرير زائداً.

15

برفضه للمنظومة يُغَيِّر نيتشه في العمق طريقة التفلسف: ومثلما عَرَّفَتْه حنا أرنت، تفكير نيتشه هو **تفكير تجريبي**. دافعه الأول هو إذابة ما هو متخثر وتلغيم الأنظمة المقبولة عامة، وفتح ثغرات ليغامر في المجهول؛ فيلسوف المستقبل سيكون **تجريبياً**، كما يقول نيتشه؛ وحراً في المضي باتجاهات مختلفة قد تتعارض عند اللزوم.

إذا كنتُ مؤيداً للحضور القوي للفكر في رواية فهذا لا يعني أنني أفضل «الرواية الفلسفية» وإخضاع الرواية للفلسفة، و«التحويل

إلى قصة» لأفكار أخلاقية أو سياسية. الفكرة الروائية بشكل رسمي (كما عرفتها الرواية منذ رابليه) هي دوماً غير منهجية؛ متمردة؛ وقريبة من فكرة نيتشه؛ إنها تجريبية؛ تفتح ثغرات في كل منظومات الأفكار التي تحيط بنا؛ إنها تتفحص (لا سيما بواسطة الشخصيات) كل مسالك التفكير محاولة الذهاب إلى أقاصي كلّ واحد منها.

وحول الفكرة المنهجية، هناك أيضاً ما يلي: الشخص الذي يفكر يندفع أوتوماتيكياً نحو المنهجة (systématiser)؛ هذا هو إغراؤه الأبدي (وحتى إغرائي، وحتى وأنا أكتب هذا الكتاب): إغراء بأن يصف كل نتائج أفكاره؛ بأن يدحض كل الاعتراضات قبل صدورها ويفندها مسبقاً؛ وأن يقيم بذلك متراساً حول أفكاره. إذاً، على الشخص الذي يفكر ألّا يسعى إلى إقناع الآخرين بحقيقته؛ لأنه سيجد نفسه هكذا على طريق المنظومة؛ على الطريق المؤسف لـ«رجل اليقين»؛ فرجال السياسة يحبون أن يوصفوا بهذا الوصف؛ لكن ما هو اليقين؟ إنه فكرة توقفت وتجمدت، و«رجل اليقين» هو إنسان قصير النظر؛ الفكرة التجريبية لا تتوق إلى الإقناع إنما إلى الإيحاء؛ الإيحاء بفكرة أخرى وتحريك التفكير؛ لهذا السبب على الروائي أن يلغي بمنهجية منهجة فكرته (desystématiser)، وأن يركل بقدمه المتراس الذي شيَّده بنفسه حول أفكاره.

16

لرفض نيتشه الفكرة المنهجية نتيجة أخرى: **توسيعٌ هائل للثيمية**؛ فسقطت الحواجز بين الأنظمة الفلسفية المختلفة التي حالت

دون رؤية العالم الواقعي في كلّ امتداده. ومنذ ذلك الحين أمكن لكلّ شيء إنساني أن يغدو موضوعاً لتفكير الفيلسوف. هذا أيضاً قَرَّبَ الفلسفة من الرواية: لأول مرة لا تفكر الفلسفة في الإبستيمولوجيا وعلم الجمال والأخلاق وفينومينولوجيا الروح ونقد العقل... إلخ، إنما تفكر في كل ما هو إنساني.

لا يختصر المؤرخون والأساتذة الفلسفة النيتشوية وهم يشرحونها وحسب، وهو ما يحدث بسهولة، إنما يشوّهونها بتحويلها إلى نقيض ما هي عليه، أي تحويلها إلى منظومة. هل لا يزال يوجد في تصوُّرهم لنيتشه، الذي حَوَّلُوه إلى نظام، مكانٌ لأفكاره حول النساء والألمان وأوروبا وبيزيت وغوته وكيتش هيغوليان وأرسطوفان، وحول سلاسة الأسلوب والسأم واللعب والترجمات وروح الخضوع، وحول امتلاك الآخر وكل حالات التعبير السيكولوجية لهذا الامتلاك، وحول العلماء وحدود ذهنهم، وحول (Schauspielier)، الكوميديين الذين يتفاخرون على منصّة التاريخ، هل لا يزال يوجد مكان للملاحظات السيكولوجية الكثيرة التي لم نجدها قط في مكان آخر إلا عند بعض الروائيين القلائل على الأرجح؟

وكما قَرَّبَ نيتشه الفلسفة من الرواية، قَرَّبَ موزيل الرواية من الفسلفة. هذا التقريب لا يعني أن موزيل روائي أدنى من الروائيين الآخرين. مثلما أن نيتشه ليس فيلسوفاً أدنى من الفلاسفة الآخرين.

أَنْجَزَتْ **الرواية الفكرية** لموزيل، هي أيضاً، توسيعاً ثيمياً غير مسبوق؛ فلا شيء ممّا يُفكر به، يُستبعد بعد الآن من فن الرواية.

17

عندما كنتُ في سن الثالثة عشر والرابعة عشر، كنتُ أذهب لحضور دروس في التأليف الموسيقي. ليس لأنني كنت طفلاً عبقرياً إنما بسبب الرقّة الحية لوالدي. في تلك الفترة كانت الحرب ناشبة ممّا اضطر صديقه، وهو مؤلف موسيقي يهودي، إلى وضع نجمة صفراء؛ فبدأ الناس يتجنّبونه. ودون أن يعرف والدي كيف يعبِّر له عن تضامنه، خطر على باله أن يطلب منه، في تلك اللحظة بالتحديد، إعطائي دروساً. كان اليهود آنذاك يُقْتَلَعُون من منازلهم، وكان على المؤلف الموسيقي أن ينقل مسكنه باستمرار إلى مكان جديد، مسكن يزداد صغراً إلى أن انتهى قبيل رحيله إلى تيريزان للإقامة في مسكن صغير يشغل كلّ حجرة منه العديد من الأشخاص متزاحمين. وكان قد احتفظ كلّ مرة بالبيانو الصغير الذي كنتُ أعزف عليه تمارين الهارموني أو البوليفوني بينما ينصرف أشخاص مجهولون من حولنا إلى مشاغلهم.

لم يبقَ لي من كلّ هذا سوى إعجابي به وثلاث أو أربع ذكريات. لا سيما هذه الذكرى: وهو يرافقني بعد الدرس، توقف قرب الباب وقال لي فجأة: «هناك الكثير من الانتقالات الضعيفة على نحو مدهش لدى بتهوفن، لكن تلك الانتقالات الضعيفة هي التي تعطي قيمة للانتقالات القوية. هذا يشبه المرج الذي بدونه لا يمكننا أن نستمتع بشجرة جميلة تنمو فوقه».

فكرة غريبة. والأغرب أيضاً أنها بقيت في ذاكرتي. ربما شعرت بالفخر لأنني استطعت أن أسمع اعترافاً حميمياً من معلم، وسراً،

وحيلة بارعة، وحدهم المدربون لهم الحقّ بمعرفتها.

ومهما يكن، هذه الفكرة الموجزة من معلّمي آنذاك لاحقتني طيلة حياتي؛ دافعتُ عنها في البداية، ثم عارضتها بعد ذلك؛ ولولاها، (لولا خلافي المديد معها) لما كَتَبْتُ هذا النص بالتأكيد.

لكنني أكتفي بهذا القدر من أعمال وعناكب. ويسرني أن أنهيه بصورة رجل فَكَّرَ، قبيل فترة قصيرة من رحيله القاسي، بصوتٍ عالٍ أمام طفل، في مشكلة تأليف عمل فني.

الجزء السابع

منبوذ العائلة

أشرتُ مرات عديدة إلى موسيقى ياناتشيك. يعرفها الناس حق المعرفة في أميركا وإنكلترا وألمانيا، لكن أهي معروفة في فرنسا؟ وفي البلدان اللاتينية الأخرى؟ وماذا يمكن للناس أن يعرفوا عنها؟ ذهبتُ (يوم 15 شباط 1992) إلى متجر أسطوانات (FNAC) ونظرت إلى ما يمكن أن أجد من أعماله.

1

عثرتُ فوراً على **تاراس بولبا** (1918) و**السينفونيتا** (1926)، وهما العملان الأوركستراليان في **المرحلة العظيمة** في حياته الفنية؛ وباعتبارهما العملين الأكثر شعبية (والأسهل منالاً لمحب الموسيقى العادي) فإنهما يوضعان بانتظام تقريباً على القرص ذاته.

السلسلة لأوركسترا الوتريات (1877) **الأنشودة الرعوية** (Idylle) (1878)، **رقصات لاتشيك** (1890). تنتمي هذه المقطوعات إلى **ما قبل تاريخ** إبداعه وهي بسبب قلة شأنها، تفاجئ أولئك الذين يبحثون وراء اسم ياناتشيك عن موسيقى عظيمة.

أتوقف عند كلمات «ما قبل تاريخ» و«مرحلة عظيمة»:

ولد ياناتشيك عام 1854. وهنا توجد المفارقة. هذه الشخصية العظيمة في الموسيقى الحديثة أكبر سناً من الشخصيات الرومانسية العظيمة: فهو أكبر من بوتشيني بأربع سنوات، ومن ماهلر (Mahler) بست سنوات، ومن ريتشارد شتراوس بعشر سنوات. ظلّ لفترة طويلة يكتب مؤلفات لم تتميز إلّا بتقليديتها المُدانة، بسبب نفوره من مبالغات الرومانسية. ويوجِّه حياته بتوليفات موسيقية ممزّقة وهو لم يزَل غير راضٍ؛ وفي بداية هذا القرن وحسب، يتوصل إلى أسلوبه الخاص. وفي فترة العشرينيات، تحتل مؤلفاته مكاناً في برامج حفلات الموسيقى الحديثة، إلى جانب سترافنسكي وبارتوك وهاندميث؛ لكنه أكبر سناً منهم بثلاثين أو أربعين عاماً. بعد أنْ كان ياناتشيك في شبابه موسيقياً محافظاً منعزلاً، أصبح مُجَدِّدَاً في شيخوخته، لكنه ظلَّ وحيداً. ومع أنه متضامن مع الموسيقيين الحداثويين العظام، لكنه مختلف عنهم. وصل إلى أسلوبه بدونهم، وحداثته لها طابع آخر، وأصل آخر، ومن جذور أخرى.

2

أتابع نزهتي بين الرفوف في متجر الأسطوانات (FNAC)؛ بسهولة أعثر على مقطوعتي **الرباعي** (quatuors) (1924-1928) وهذه ذروة ياناتشيك؛ فكل **تعبيريته** تركَّزت فيها بإتقان فائق. خمس أشرطة تسجيل، ممتازة تماماً.

أتوقف عند كلمة «تعبيرية»:

مع أنّ ياناتشيك لم يتطرّق لها قط، إلا أنه المؤلف الموسيقي العظيم الوحيد الذي يمكننا أن نطبِّق عليه هذه الكلمة، تماماً، وبمعناها الحرفي: بالنسبة له، كل شيء هو تعبير، وليس لأيّ نوتة الحق بالوجود ما لم تكن تعبيراً. هنا الغياب الكلي لما هو «تقنية» محضة: الانتقالات، التطويرات (développements)، ميكانيكية الحشو الطباقي، نمط التوزيع الأوركسترالي (وعلى العكس، الانجذاب لمجموعات مستحدثة مُكَوَّنَة من بضع آلات منفردة)... إلخ. ينجم عن ذلك بالنسبة إلى العازف أنَّ كل نوتة هي نوتة تعبيرية، ولا بدّ أنّ كل نوتة (ليست موتيفاً فقط؛ إنما كل نوتة ذات موتيف) تمتلك وضوحاً تعبيرياً أعظمياً. هذا الإيضاح أيضاً: تميَّزت التعبيرية الألمانية بتفضيلها لحالات النفس المغالية، الهذيان والجنون. ما أسميه تعبيرية عند ياناتشيك ليس له أية علاقة بهذه النظرة الأحادية: إنه ثراء تشكيلة انفعالية، ومقارنة بدون انتقالات، متراصة على نحوٍ مثير للدوار، للحنان والفظاظة، للصخب والسكينة.

3

أجد **السوناتا للكمان والبيانو** الجميلة (1921)، و**حكاية للفيولونسيل والبيانو** (1910)، و**مذكرات مفقود**، للبيانو وأصوات التينور والألتو وثلاثة أصوات نساء (1919). ثم مقطوعات أعوامه الأخيرة؛ إنها مرحلة تفجُّر إبداعيته؛ فهو لم يكن قط طليقاً كما كان وهو في سن السبعين، متدفقاً آنذاك بالفكاهة والابتكار؛ **القداس الغلاغولي** (1926): لا يشبه أي قداس آخر؛ إنه عربدة أكثر ممّا هو

قداس؛ وهو ساحر. في الفترة نفسها، **سداسية للآلات النفخية** (1924)، **القوافي الطفلية** (1927) وعملان للبيانو وآلات مختلفة أحبهما بشكل خاص، لكن نادراً ما يرضيني عزفهما: **كابريشيو** (1926) **وكونشيرتو** (1925).

أَعُدُّ خمسة أشرطة تسجيل تحوي تأليفات للبيانو المنفرد: **السوناتا** (1905) ودَوْرَيْن: **على الدرب المغطى** (1902) **وفي الضباب** (1912)؛ هذان العملان الجميلان يجمعان دوماً على قرص واحد، وتكملهما دوماً تقريباً (لسوء الحظ) قطع أخرى صغيرة، تنتمي إلى «ما قبل تاريخه» الإبداعي. فضلاً عن ذلك، فإن عازفي البيانو بشكل خاص هم الذين يسيئون فهم روح موسيقى ياناتشيك وبنيتها؛ فجميعهم تقريباً استسلموا لِرَمْنَسَة (romantisation) متكلفة: لَطَّفُوا الجانب الفظ في هذه الموسيقى، واتهموا بالنفاج **أنغامها الشديدة** وغرقوا في هذيان **الروباتو** (Rubato) (الإيقاع الحر) النظامي. (التأليفات للبيانو أصبحت بعد الآن ضد الروباتو بشكل خاص. ومن الصعب في الواقع تنظيم عدم الدقة الإيقاعية مع أوركسترا. أما عازف البيانو فهو وحيد. نفسه المرتاعة يمكن أن تعيث فساداً دونما ضبط أو إكراه).

أتوقف عند كلمة «رمنسة» (romantisation)[1]:

ليست التعبيرية الياناتشيكية إطالة مبالغة للعاطفية الرومانتيكية المفرطة. إنها بالعكس إحدى الإمكانات التاريخية للخروج من الرومانسية. إنها إمكانية مناقضة لتلك التي اختارها سترافنسكي:

---

(1) (Romantisation) رمنسة: جعله رومانسياً.

فعلى العكس منه، لم يوجه ياناتشيك اللوم إلى الرومانسيين لأنهم تكلموا عن المشاعر؛ يلومهم لأنهم حَرَّفُوها؛ وأَحَلُّوا الإيماء العاطفي السنتيمنتالي (كما يقول رينيه جيرار[1]: «زيف الرومانسية») محل الحقيقة المباشرة للانفعالات. استهوته العواطف، لكن استهوته أكثر أيضاً الدقة التي يرغب أن يعبِّر بها عنها. استهواه ستاندال، وليس هوغو. وهو ما ينطوي على قطيعة مع الموسيقى الرومانسية وروحها وجرسيتها المُضَخَّمَة (صدم الاقتصاد الصوتي لياناتشيك كل الناس في عصره)، وينطوي على قطيعة مع بنيتها.

4

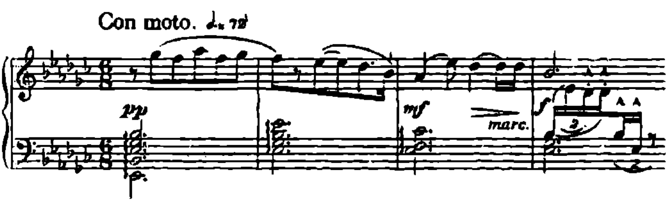
أتوقف عند كلمة «البنية»:

- بينما تسعى الموسيقى الرومانتيكية إلى فرض وحدة انفعالية على حركة، تقوم البنية الموسيقية الياناتشكية على التناوب المتكرِّر بشكل غير اعتيادي لأجزاء انفعالية مختلفة، إن لم تكن متعارضة، في القطعة ذاتها والحركة ذاتها؛
- يتوافق التنوع الانفعالي مع السرعة والمقاييس اللذين يتناوبون في التكرار اللامألوف ذاته؛
- يخلق التعايش بين عدد كبير من التعابير المتعارضة في فضاء

(1) سنحت لي الفرصة أخيراً أن أستشهد باسم رينيه جيرار فكتابه زيف الرومانتيكية وحقيقة الروائي هو من أفضل الكتب التي قرأتها عن فن الرواية.

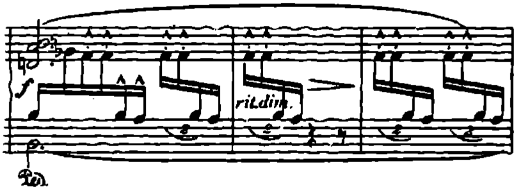
محدود جداً دلالة (سيميائية) فريدة (هذا **التجاور اللامتوقع للانفعالات** يدهش ويسحر). ويكون التعايش بين الانفعالات أفقياً (تتبع إحداها الأخرى) لكنه أيضاً (وهو لم يزل غير مألوف بعد) يكون عمودياً (تتصادى معاً بوصفها **بوليفوني الانفعالات**). مثلاً: نسمع في آنٍ معاً لحناً حنينياً، وتحته موتيفاً غاضباً (ostinato)، وفوقه لحن آخر يشبه الصراخ. وإذا لم يفهم العازف أنّ لكل واحد من هذه الخطوط الأهمية الدلالية (السيميائية) ذاتها، وأنّ أياً منها يجب ألا يتحول إذاً إلى مجرد مصاحبة، ودندنة انطباعية، فإن البنية الخاصة لموسيقى ياناتشيك ستلفت منه.

يعطي تعايش الانفعالات المتناقضة الدائم لموسيقى ياناتشيك طابعها **الدرامي**؛ درامي بالمعنى الحرفي للكلمة؛ هذه الموسيقى لا تستحضر راوٍ يحكي؛ إنما تستحضر خشبة مسرح عليها، **في آن معاً**، ممثلون عديدون حاضرون ويتكلمون ويتجابهون؛ هذا **الفضاء الدرامي** يجد أصله غالباً في موتيف لحني واحد. كما في هذه المقاييس الأولى في **السوناتا للبيانو**:

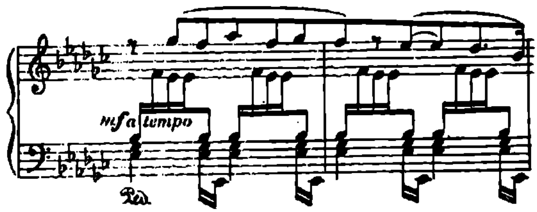


الموتيف **الشديد** ذو العلامات الست ثنائية السن في المقياس (mesure) الرابع يشكل أيضاً جزءاً من الموتيف اللحني المطور في المقاييس السابقة (مؤلف من الفواصل ذاتها)، لكنه يشكِّل في الوقت

ذاته نقيضه الانفعالي الصارم. وبعد بضعة مقايس، نرى إلى أيّ مدى هذا الموتيف «الانفصالي» يعارض بقسوته اللحن الرثائي الذي نشأ منه:



في المقياس الآتي، ينضم اللحنان الأصلي و«الانفصالي»؛ ليس في هارموني انفعالي، إنما في تناقض بوليفوني للانفعالات، كما يمكن أن ينضم تمرد ودمعة حنين:



عازفو البيانو الذين أمكنني الحصول على معزوفاتهم في متجر الأسطوانات (FNAC)، يريدون أن يرسخوا في هذه المقاييس تماثلاً انفعالياً، وأن يهملوا كل النغم الشديد (forte) الذي حدده ياناتشيك في المقياس الرابع؛ وبهذا الشكل يحرمون الموتيف «الانفصالي» من طابعه العنيف ويحرمون موسيقى ياناتشيك من كلّ توترها الفريد، الذي به تغدو قابلة لأن تُعْرَف (إن هي فُهِمَتْ جيداً) مباشرة، ابتداءً من أولى نوتاتها كلها.

5

الأوبرات: لا أجد أوبرا **رحلات السيد بروتشيك** ولا يؤسفني ذلك، لأنني أعتبر هذا العمل عملاً فاشلاً؛ أما الأعمال الأخرى فكلها موجودة، بإشراف قائد الأوركسترا السيد شارل ماكيراس: **القَدَرْ** (Fatum) (المكتوبة عام 1904، هذه الأوبرا التي نظم كراسها شعراً والساذجة بشكل فاجع، تُشكل تراجعاً واضحاً، بعد عامين من أوبرا **يانوفا**، حتى من الناحية الموسيقية؛ ثم خمسة أعمال رائعة تعجبني دون تحفظ: **كاتيا كابانوفا**، **الثعلبة الماكرة**، **قضية ماكروبولوس**؛ **ويانوفا**: وللسيد شارل ماكيراس فضل عظيم لأنه خلصها أخيراً (في عام 1982، بعد 66 عاماً!) من التوزيع الذي فُرِضَ عليها في براغ عام 1916. يبدو لي نجاحه الباهر أيضاً في مراجعته لتقسيم أوبرا **من بيت الموتى**. وبفضله فهمنا (في عام 1980، بعد اثنين وخمسين عاماً!) إلى أي مدى أَضْعَفَتْ توزيعات المقتبسين هذه الأوبرا. وبإعادتها إلى أصلها، اسْتَرْجَعَتْ جرسيتها الهائلة والغريبة (على النقيض من السمفونية الرومانسية)، وتبدو أوبرا **من بيت الموتى**، إلى جانب أوبرا **فوزيك** لـ بيرغ، الأوبرا الأكثر صدقاً والأعظم في قرننا الكئيب.

6

صعوبة عملية متعذر حلها: لا يكمن سحر الغناء في أوبرات ياناتشيك في الجمال اللحني وحسب، إنما أيضاً في المعنى

السيكولوجي (معنى غير متوقع دوماً) الذي يضفيه اللحن ليس فقط على المشهد إجمالاً، إنما على كلّ عبارة وكل كلمة مغناة، لكن كيف تُغَنَّى في برلين أو باريس؟ إذا كانت في اللغة التشيكية (وهذا حلّ ماكيراس)، فإنّ المستمع لن يلتقط إلا مقاطع كلمات خالية من المعنى ولن يفهم البراعات السيكولوجية الحاضرة في كل صيغة لحنية. وإذا كانت مترجمة، كما هي الحال في بداية طريق هذه الأوبرات إلى العالمية؟ هذه إشكالية أيضاً: اللغة الفرنسية مثلاً، لن تتقبل النبر الصوتي الموضوع على المقطع الأول من الكلمات التشيكية، والأداء ذاته سيكتسب في اللغة الفرنسية معنىً سيكولوجياً مختلفاً تماماً.

(هناك شيء مؤلم إنْ لم يكن تراجيدياً في الحقيقة التي مفادها أن ياناتشيك قد ركَّز معظم طاقاته التجديدية على الأوبرا حصراً، واضعاً نفسه بذلك تحت رحمة الجمهور البرجوازي المحافظ والأكثر تزمتاً ممّا ظنّ. علاوة على ذلك: يكمن تجديده في إعادة التقييم للكلمة المغنّاة التي لا نظير لها سابقاً، وهذا يعني بشكل ملموس الكلمة التشيكية، غير المفهومة في 99% من مسارح العالم. من الصعب أن نتخيل تكديساً طوعياً للعوائق. وأكثر من ذلك، إن أوبراته هي أجمل تكريم للغة التشيكية. تكريم؟ أجل وفي شكل أضحية. فقد ضَحَّى بموسيقاه العالمية على مذبح لغة شبه مجهولة).

7

سؤال: إذا كانت الموسيقى لغة عالمية، فهل لدلالة (لسيميائية) تنغيم اللغة المنطوقة أيضاً طابع عالمي؟ أم ليس لها هذا الطابع

إطلاقاً؟ أم إلى حدٍّ ما؟ هذه المشاكل سحرت ياناتشيك إلى درجة أنه أوصى بكلّ ثروته تقريباً إلى جامعة برنو لمساعدة البحوث حول مظهر اللغة المحكية الموسيقي (إيقاعاتها، طرائق لفظها)، لكن الناس يسخرون من الوصايا، وهذا أمر معروف.

8

يعني وفاء السيد شارل ماكيراس لأعمال ياناتشيك: القبض على الجوهري والدفاع عنه. والمقصود بالجوهري هو أخلاقية ياناتشيك الفنية؛ القاعدة: وحدها نوتة موسيقية ضرورية (ضرورية دلالياً) لها الحق في الوجود؛ حيث الاقتصاد أعظمي في التوزيع الأوركسترالي، وبإزالة التقسيمات الإضافية التي فُرِضَتْ عليها، أعاد ماكيراس هذا الاقتصاد وجعل الجمالية الياناتشيكية أكثر وضوحاً.

إلا أنه يوجد وفاءٌ معاكس أيضاً، هذا الوفاء هو الشغف بجمع كل ما يمكن أن يوجد وراء مؤلف. وبينما يحاول المؤلف في حياته أن ينشر كل ما هو جوهري، فإن **نابشي القمامة** مولعون باللاجوهري.

وتتبدى روح نابشي القمامة بشكل نموذجي في الشريط المسجل لمقطوعات للبيانو والكمان والفيولونسيل (ADDA 581136/37). لذلك تَشْغَلُ المقطوعات الصغيرة والقليلة القيمة خمسين دقيقة تقريباً (تدوينٌ فلكلوري، تنويعات مهملة، أعمال الشباب الصغيرة، تخطيطات)، أي ثلث المدّة، وهي موزَّعة بين تأليفات ذات أسلوب ماهر. نسمع على سبيل المثال خلال ستّ دقائق ونصف موسيقى مصاحبة لتمارين رياضية. أوه أيها المؤلفون الموسيقيون، تمالكوا

أنفسكم عندما تأتي إحدى السيدات الجميلات من نادي رياضي تلتمس خدمة صغيرة! فبعد أن تسخر منكم، سيبقى لطفكم لكم!

9

تابعت تفحص الرفوف. أبحث دون جدوى عن بعض المؤلفات الأوركسترالية الجميلة من مرحلة نضجه (**الطفل عازف الكمان**، 1912، **موشح البلانيك**، 1920)، ألحانه الغنائية (لا سيما: **آماروس**، 1898)، وبضع مؤلفات من مرحلة تَشَكُّلِ أسلوبه تتميز ببساطة مؤثرة لا نظير لها: **أبانا** (Pater noster)، (1901)، **آف ماريا** (1904). ما ينقص على الأخص وبشكل كبير هو الألحان الجماعية؛ لأنه في قرننا، لا شيء في هذا الميدان يضاهي ياناتشيك في مرحلته العظيمة، أعماله الرائعة الأربعة: **ماروكا ماغدونوفا** (1906)، **كانتور هالفار** (1906)، **سبعون ألفاً** (1909)، **المجنون التائه** (1922): صعبة على نحوٍ شاق، أما بخصوص التقنية، فقد نُفِّذَتْ بإتقان في تشيكوسلوفاكيا؛ هذه التسجيلات غير موجودة بالتأكيد إلا على أقراص قديمة لشركة سبرافون التشيكية، لكن منذ سنوات، باتت مفقودة.

10

إذن الحصيلة النهائية ليست سيئة تماماً، لكنها ليست جيدة أيضاً. هكذا هي الحال مع ياناتشيك منذ البداية. أوبرا **يانوفا** تدخل

إلى مسارح العالم بعد عشرين عاماً من إبداعها. أي متأخرة جداً لأنه بعد عشرين عاماً، يتلاشى الطابع الجدالي لجمالية معينة، وعندئذٍ لا تعود جِدَّتُها مُدْرَكة. لهذا السبب، غالباً ما فُهِمَتْ موسيقى ياناتشيك بشكل سيىء وعُزفت بشكل سيىء؛ فمعناها التاريخي تلاشى؛ وهي غير قابلة للتصنيف؛ كحديقة جميلة تقع بمحاذاة التاريخ؛ وقضية مكانها في تطور (والأفضل: في نشأة) الموسيقى الحديثة غير مطروحة.

إذا كانت الكوارث التاريخية (النازية والحرب) هي السبب في تأخر معرفة الناس ببروخ وموزيل وغومبروفيتش، وإلى حدٍّ ما ببارتوك، فإنّ انتماءه إلى أمة صغيرة هو من لعب دور الكوارث في حالة ياناتشيك.

11

الأمم الصغيرة. هذا المفهوم ليس كمياً؛ إنما يشير إلى وضع؛ وإلى قدر: فالأمم الصغيرة لا تعرف الإحساس السعيد بأنها وُجِدَتْ منذ الأزل وأنها موجودة إلى الأبد؛ فهي جميعاً قد مرت في لحظة ما من تاريخها بحجرة انتظار الموت؛ وتواجه دوماً التجاهل المغرور للمتنفذين، وترى وجودها مهدداً باستمرار وموضع تساؤل؛ لأن وجودها هو سؤال.

غالبية الأمم الصغيرة الأوروبية تحررت وتوصلت إلى استقلالها خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين. إذاً إيقاع تطورها خاص. أما بالنسبة إلى الفن، فإنَّ هذه اللاتزامنية التاريخية غالباً ما كانت

خصبة وتسمح بالتصادم الغريب للحقبات المختلفة: لذلك شارك ياناتشيك وبارتوك بحماس في النضال الوطني لشعبيهما؛ هذا اتجاههما في القرن التاسع عشر: إحساس فائق بالواقع، ارتباط بالطبقات الشعبية وبالفن الشعبي، علاقة عفوية جداً بالجمهور؛ هذه الخصائص ارتبطت بجمالية الحداثة في تآلف مدهش وفريد وسعيد، بينما اختفت من فن البلدان الكبيرة.

تشكل الأمم الصغيرة «أوروبا أخرى» التي تَطَوُّرها هو في طباق مع تطور البلدان الكبيرة. قد ينذهل المراقب من الكثافة المدهشة غالباً لحياتهم الثقافية. هناك تتبدى فائدة الصِغَر: فالغني بالأحداث الثقافية هو على «المستوى الإنساني»؛ وكل إنسان قادر أن يحتضن هذا الغنى، ويشارك في الحياة الثقافية كلها؛ لذلك، يمكن للأمم الصغيرة في أفضل لحظاتها أن تُذَكِّرَ بحياة المدينة اليونانية القديمة.

هذه المشاركة الممكنة لكل شخص في كل شيء يمكن أن تُذَكِّرَ بشيء آخر: العائلة؛ فالأمة الصغيرة تشبه عائلة كبيرة، وتحب أن تُعَرِّفَ نفسها هكذا. في لغة أصغر شعب أوروبي، في الأيسلندية، يقال للعائلة: «فيولسكيلدا» (fjölskylda)؛ وأصل الكلمة فصيح: سكيلدا (skylda) تعني التزام؛ وفيول (fjöl) تعني: مضاعف. العائلة هي إذاً التزام مضاعف. ولدى الأيسلنديين كلمة واحدة ليقولوا: الروابط العائلية (fjölskyldubönd)، وتعني: خيوط (Bond) الالتزامات المضاعفة. في العائلة الكبيرة لأمة صغيرة، الفنان مقيد بأساليب مضاعفة وخيوط مضاعفة. عندما أساء نيتشه للطابع الألماني بصخب، وعندما أعلن ستاندال أنه يفضل إيطاليا على وطنه، لم يستأ أي ألماني أو فرنسي من ذلك؛ ولو أن يونانياً أو تشيكياً تجرأ على

قول الشيء ذاته للعنته عائلته بوصفه خائناً مقيتاً.

بتسترّها خلف لغاتها غير المفهومة، تكون الأمم الصغيرة غير معروفة كثيراً (حياتها، تاريخها، ثقافتها)؛ ويعتقد الناس بشكل طبيعي أن في هذا تكمن العقبة الأساسية بوجه الاعتراف بفنهم، لكن الأمر على العكس: يتعرقل هذا الفن لأن الجميع (نقاداً ومؤرخين، المواطنين منهم والأجانب) يلصقونه على الصورة الكبيرة للعائلة القومية، ولا يدعونه يخرج من هناك. غومبروفيتش: يحاول المعلقون الأجانب دون فائدة (وبلا أية دراية أيضاً) أن يشرحوا عمله وهم يجادلون حول النبل البولوني والباروك البولوني... إلخ. ومثلما يقول بروغويدي[1]، يجعلوه «بولونياً» ويعيدون جعله «بولونياً»، ويجذبونه إلى الوراء في **السياق الوطني الضيق**. ومع ذلك، ليست معرفة النبل البولوني إنما معرفة الرواية العالمية الحديثة (أي معرفة **السياق الأوسع**) هي التي ستجعلنا نفهم الحداثة، وبناء عليه، قيمة الرواية الغومبروفيتشية.

12

أوه أيتها الأمم الصغيرة. في هذه الحميمية الدافئة، يحسد كلّ واحد الآخر، وكل الناس يراقبون بعضهم البعض. «ما أشد كرهي لك أيتها العائلات!» وأيضاً هذه الكلمات لأندريه جيد: «لا شيء أخطر عليك من عائلتك وغرفتك وماضيك (...) وعليك تركهم».

(1) لاكيس بروغويدي: كاتب رغم النقاد، غاليمار، 1989.

لقد عرف ذلك إبسن وستراندبيرغ وجويس وسيفيري. أمضوا شطراً كبيراً من حياتهم في الغربة، بعيداً عن السلطة العائلية. أما بالنسبة إلى ياناتشيك، الوطني الغيور، فكان هذا غير معقول. ولذلك دفع الثمن.

بالتأكيد عانى كل الفنانين الحديثين من اللافهم والكراهية، لكنهم كانوا محاطين في الوقت ذاته بمريدين ومنظرين ومنفذين لأعمالهم يدافعون عنهم، ومنذ البداية، فرضوا تصوراً أصيلاً لفنهم. في برنو، الإقليم الذي أمضى فيه ياناتشيك كل حياته، كان له أيضاً مخلصون وعازفون لأعماله، رائعون جداً (رباعية ياناتشيك كانت إحدى الأعمال الأخيرة الموروثة من هذا التقليد)، لكن نفوذهم كان ضعيفاً جداً. ومنذ السنوات الأولى لهذا القرن، استخف به علم الموسيقى التشيكي الرسمي. ولم يعترف الإيديولوجيون الوطنيون في الموسيقى بإله آخر غير سميتانا (Smetana)، ولا بقوانين أخرى غير القوانين السميتانية، وانزعجوا من كل ما عداه. بعد أن أصبح الأستاذ نيجيدلي، بابا الموسيقى في براغ، وزيراً وحاكماً مطلقاً للثقافة التشيكوسلوفاكية الستالينية في نهاية حياته عام 1948، لم يحتفظ في شيخوخته المحاربة إلا بشغفين كبيرين: إجلالٌ للسميتانا ولعنٌ لياناتشيك. كان الدعم الأشد فعالية الذي تلقاه ياناتشيك خلال حياته هو دعم ماكس برود؛ فبعد أن ترجم كل أوبراته إلى الألمانية بين عامي 1918 و1928، فتح لها الحدود وحرَّرها من السلطة المطلقة للعائلة الغيورة. وفي عام 1924 كتب برود دراسته الأحادية عن ياناتشيك، وهي الدراسة الأولى التي خصصها له؛ لكن برود ليس تشيكياً لذلك فدراسته الأولى عن ياناتشيك كانت ألمانية.

الدراسة الثانية فرنسية، وطُبعت في باريس عام 1930. ولم ترَ الدراسة الأولى عنه باللغة التشيكية النور إلا بعد تسعة وثلاثين عاماً من دراسة برود[1]. قارن فرانز كافكا نضال برود من أجل ياناتشيك بالنضال الذي سبق أن قاده من أجل دريفاس. مقارنة مدهشة تكشف درجة العداء التي وقعت على ياناتشيك في بلده. منذ عام 1903 وحتى عام 1916، رفض المسرح الوطني في براغ بإصرار أوبراه **يانوفا**. وفي الفترة ذاتها من عام 1905 إلى عام 1914، يرفض مواطنو دبلن كتاب جويس الأول في النشر، **أهل دبلن**، وأحرقوا مسوداته الطباعية في عام 1912. تتميز سيرة ياناتشيك عن سيرة جويس بسوء النتيجة: أُجْبِرَ على مشاهدة العرض الأول من أوبرا **يانوفا** بتوجيه من قائد الأوركسترا الذي رفضها طيلة أربعة عشر عاماً، والذي لم يُكِن سوى الاحتقار لموسيقاه طيلة أربعة عشر عاماً. وبعد ذلك أُجْبِرَ على أن يعترف بالجميل. وبدءاً من هذا الانتصار المخزي (امتزج التقسيم بالتصحيحات والتشطيبات والإضافات)، انتهى الناس إلى التسامح معه في بوهيميا. أقول: التسامح معه. لأنه إذا لم تنجح عائلة في التخلص من ابنها غير المحبوب، فإنها تُذِلُّه بتسامحها الأمومي. الخطاب الشائع في بوهيميا، والذي يتوخى المحاباة بالنسبة له، ينتزعه من سياق

---

(1) ياروسلاف فوجيل: **ياناتشيك** (براغ 1963 مترجم إلى الإنكليزية 1981) دراسة مفصلة ووافية لكنها في أحكامها محدودة بأفقها القومي وقوميته. بارتوك وبيرغ، مؤلفان موسيقيان قريبان جداً من ياناتشيك على المسرح العالمي: الأول لم يذكر إطلاقاً، والآخر لا يكاد يذكر. فكيف يتحدد موقع ياناتشيك على خارطة الموسيقى الحديثة دون هذين المرجعين؟

الموسيقى الحديثة، ويحبسه في الإشكالية المحلية: شغف بالفلكلور وبالوطنية المورافية، وإعجاب بالمرأة والطبيعة وروسيا والسلافية وترهات أخرى. أيتها العائلة، أنا أكرهك. لم تُكتب حتى اليوم أية دراسة موسيقية مهمة تحلل **الحداثة الجمالية** لعمله من قبل أيّ واحد من أبناء وطنه. ولا مدرسة متنفِّذة لعرض الأعمال الياناتشيكية التي يمكن أن تجعل جماليته الغريبة مفهومة للعالم. وليس هناك استراتيجية للتعريف بموسيقاه. ولا طبعة كاملة لأقراص أعماله. ولا طبعة كاملة لكتاباته النظرية والنقدية.

ومع ذلك، لم يكن لدى هذه الأمة الصغيرة قط أي فنان أعظم منه.

13

لنمضِ خطوة أخرى. أفكر في السنوات العشر الأخيرة من حياته: استقلّ وطنه وأصبحت موسيقاه أخيراً موضع إعجاب، وهو نفسه محبوب من امرأة شابة؛ وأصبحت أعماله جريئة أكثر فأكثر، وطليقة ومرحة. مثل بيكاسو خلال شيخوخته. وفي صيف عام 1928، جاءت عشيقته بصحبة طفلها لرؤيته في منزله الريفي الصغير. يتوه الطفل في الغابة، فيذهب للبحث عنه، ويركض في كلّ اتجاه، ويُصاب بالحرارة والبرودة، ثم تتحوّل إلى ذات الرئة، فيدخلونه المشفى ويموت بعد بضعة أيام. كانت عشيقته معه. ومنذ كنتُ في سنّ الرابعة عشر، وأنا أسمع همساً عن أنه مات، وهو يمارس الحب على سريره في المشفى. ليس هذا صحيحاً لكنه، كما يحلو لهمنغواي

أن يقول، أكثر حقيقية من الحقيقة. وهل هناك تتويج آخر لهذه الغبطة الجامحة التي كانتها سنوات عمره المتأخرة؟

وهذا أيضاً دليل على أنه كان هناك من يحبه رغم كل شيء في عائلته الوطنية. لأن هذه الأسطورة هي باقة ورد وُضِعَتْ على قبره.

الجزء الثامن

دروب في الضباب

ما هو التهكم؟

في الجزء الرابع من **كتاب الضحك والنسيان**، تحتاج البطلة تامينا لخدمة من صديقتها بيبي، الشابة المهووسة بالكتابة؛ وكي تستميلها وتكسب تعاطفها، ترتب لها لقاء مع كاتب من المنطقة يُدعى باناكا. يشرح هذا الكاتب للشابة المهووسة بالكتابة بأنّ الكتّاب الحقيقيين لهذه الأيام قد هجروا فنّ الرواية الذي تقادم عليه الزمن: «تعلمين أنّ الرواية هي ثمرة الوهم البشري. وَهْمُ مقدرتنا على فهم الآخرين، لكن ما الذي يعرفه أحدنا عن الآخر؟ (. . .) كلّ ما بوسع أحدنا أن يفعله هو تحرير تقرير عن نفسه هو. (. . .) وكل ما سوى ذلك مجرد كذب». أما صديق باناكا، أستاذ الفلسفة، فيقول: «منذ جيمس جويس أمسينا نعرف أنّ المغامرة الكبرى في حياتنا هي غياب المغامرة (. . .). و**أوديسا** هوميروس أُرْجِعَتْ إلى داخلنا. إنها مستبطنة فيها». اكتشفتُ، بعد مضي بعض الوقت على صدور الكتاب، بأنّ هذه الكلمات مكتوبة كاستهلال لرواية فرنسية. لقد أفرحني ذلك كثيراً، لكنه أربكني أيضاً، لأنّ ما قاله باناكا وصديقه، ليس، برأيي، سوى حماقات سفسطائية متكلفة. ففي فترة

السبعينيات، كنت أسمع حولي في كلّ مكان: الثرثرات الجامعية المرقعة بنتف من البنيوية والتحليل النفسي.

بعد أن نُشِرَ، في تشيكوسلوفاكيا، هذا الجزء الرابع نفسه من كتاب **الضحك والنسيان** في كتيب منفصل (وهو أول ما نشر من نصوصي بعد عشرين عاماً من المنع)، أرسلوا إليّ وأنا في باريس قصاصة صحيفة: كان الناقد معجباً بي وكإثباتات على ذكائي، استشهد بهذه الكلمات التي عدّها رائعة: «منذ جيمس جويس أمسينا نعرف أنّ المغامرة الكبرى في حياتنا هي غياب المغامرة»... إلخ. وقد شعرت بمتعة خبيثة غريبة إذ أراني أعود إلى مسقط رأسي محمولاً على أتانٍ من سوء الفهم.

إنّ سوء الفهم أمرٌ مفهوم: فأنا لم أحاول أن أجعل من باناكا وصديقه الأستاذ **أضحوكة**. ولم أُظْهِرْ تحفُّظي إزاءهما. إنما على العكس، فعلتُ ما بوسعي لأخفي ذلك، راغباً في أن أمنح آراءهما أناقة الخطاب الثقافي الذي كان كلّ الناس يقدِّرونه ويقلِّدونه بحماس وقتئذٍ. ولو أني جعلتُ كلامهما محطّ سخرية، بتضخيم مغالاتهما، لكنتُ قد كتبتُ ما يُدعى بالهجائية. والهجائية فنّ متحزِّب لقضية؛ وهي متأكدة من صحتها الخالصة، تسخر ممّا قرّرت أن تحاربه. فعلاقة الروائي الحقيقي بشخصيات روايته ليست هجائية (satirique) أبداً، إنها تهكمية (ironique). ولكن كيف للتهكُّم، الخفيّ بتعريفه، أن يتجلى؟ في السياق: إنّ أقوال باناكا وصديقه قائمة في فضاء من إشارات وأفعال وأقوال ترتبط بها، وتنتسب إليها. فالعالم الريفي الضيق الذي يحيط بتامينا يمتاز بأنانية بريئة: الكلّ يُكِنُّ تعاطفاً مخلصاً معها، ومع ذلك، لا أحد يحاول أن يفهمها، بل لا يعرف ما

يعنيه الفهم. وحين يقول باناكا عن فن الرواية تقادم عليه الزمن لأنّ فَهْمَ الآخر ليس إلّا وهماً، فهو لا يُعَبِّر فقط عن موقف جمالي على الموضة، إنما يُعَبِّر، ومن دون أن يعي ذلك، عن بؤسه هو وبؤس وسطه كله: فُقْدَان الرغبة في فهم الآخر؛ عمى أناني تجاه العالم الواقعي.

إن التهكم (ironie) يعني: لا يمكن لأيّ رأي وتأكيد في الرواية أن يؤخذ معزولاً عن غيره، فكلّ واحد منها يلتقي بمجابهة معقدة ومتناقضة مع الآراء والتأكيدات الأخرى، ومع حالات أخرى، ومع إشارات أخرى، ومع أفكار أخرى، ومع أحداث أخرى. ووحدها القراءة المتأنية لمرتين أو أكثر، ستكشف عن كلّ **العلاقات التهكمية** داخل الرواية والتي ستبقى الرواية من دونها عصيّة على الفهم.

سلوك «ك» الغريب خلال الاعتقال

يستيقظ «ك» في الصباح، فيَقرع الجرس وهو لم يزل في السرير لإحضار طعام الإفطار. وبدلاً من الخادمة يظهر رجلان عاديان مجهولان، بزيٍّ عادي، إلا أنهما يتصرفان في الحال بسطوة لا تُمَكِّن «ك» من تجاهل قوّتهما وسلطتهما. وعلى الرغم من انزعاجه، فإنه يعجز عن طردهما، لا بل يسألها بتهذيب: «من أنتما؟».

منذ البداية، يتأرجح سلوك «ك» بين ضعفه المستعدّ لأن يُذعن لوقاحة المقتحمين الفظيعة (جاءا لإبلاغه بأنه رهن الاعتقال) وبين خشيته من أن يبدو مثيراً للسخرية. يقول لهما، مثلاً، بصرامة: «لا أريد أن أبقى هنا، ولا أن تكلماني من دون أن تكشفا عن

نفسيكما». وكان يكفي انتزاع هذه الكلمات من علاقاتها التهكمية، وأخذها بالمعنى الحرفي (كما فعل قارئي مع كلمات باناكا)، ويغدو «ك» بالنسبة لنا (كما كان بالنسبة إلى أورسون ويلز الذي حَوَّل المحاكمة إلى فيلم) رجلاً يثور على العنف. ومع ذلك، تكفي القراءة المتيقظة للنصّ لتبيُّن أن هذا الرجل الثوري المزعوم يواصل إذعانه لهذين المقتحمين اللذين لم يرفضا فقط أن يتنازلا ويُعَرِّفا عن نفسيهما، بل أكلا طعام إفطاره، وأبقياه واقفاً، مرتدياً منامته، طول هذا الوقت.

في نهاية مشهد الإذلال الغريب هذا (يمدّ لهما يده مصافحاً فيرفضان مصافحته)، يقول أحد الرجلين لـ «ك»: «أحسبُ أنك تودّ الذهاب إلى المصرف؟ فيرد «ك» مستغرباً: إلى المصرف؟ حسبتُ أني رهن الاعتقال!».

مجدداً ها هو الرجل الذي يثور على العنف! إنه ساخر! إنه يستفزّ! كما يوضح تعليق كافكا في مكان آخر:

«يطرح «ك» السؤال بنوع من التحدي، لأنه، وبالرغم من أنهما رفضا مصافحته، أخذ يشعر، ولا سيما عندما نهض المحقِّق، بأنه يتحرَّر من هذين الرجلين شيئاً فشيئاً. راح يلعب معهما وقد بيَّت النية، إذا ما غادرا، أن يجري أمامهما حتى مدخل الشقة، وأن يعرض عليهما اعتقاله».

ثمة تهكم بارع جداً هنا: إن «ك» مستسلم غير أنه يريد أن يُظْهِرَ نفسه كشخص قوي «يلعب معهما» ويسخر منهما متظاهراً، باستهزاء، أنه يأخذ موضوع اعتقاله على محمل الجد؛ إنه مستسلم، بَيْد أنه يفسِّر استسلامه في الحال بطريقة تمكُّنه من صون كرامته أمام نفسه.

قرأ الناس كافكا أول الأمر، ووجوههم منقبضة على أسارير مأسوية، لكنهم علموا لاحقاً أنّ كافكا، عندما قرأ على أصدقائه الفصل الأول من **المحاكمة**، غرقوا جميعاً في الضحك. عندئذٍ ابتدأ القراء يجبرون أنفسهم على الضحك أيضاً من دون أن يعرفوا بالضبط لماذا. تُرَى، ما هو في الحقيقة الأمر المضحك جداً في هذا الفصل؟ أهو سلوك «ك»؟ لكن بما يكون هذا السلوك مضحكاً؟

يذكرني هذا السؤال بالسنوات التي قضيتها في كلية الإخراج السينمائي في براغ. كنا أنا وصديقي خلال اجتماعات المدرِّسين ننظر دوماً بتعاطف ماكر إلى أحد زملائنا، وهو كاتب في نحو الخمسين من عمره، رجلٌ لطيفٌ ودقيقٌ لكننا كنا نشتبه بجُبنه الكبير الذي لا يُقْهَر. حلمنا بهذا الموقف الذي لم نحقِّقه قط (للأسف!):

يخاطبه أحدنا فجأة وسط الاجتماع: «على ركبتيك!».

لا يفهم في البداية ما نريده؛ والأصح أكثر، سيفهم على الفور بجبن واضح، لكنه يعتقد أنّ بوسعه أن يكسب بعض الوقت بتظاهره أنه لم يفهم.

سنضطر لرفع النبرة: «على ركبتيك!».

في هذه اللحظة، لن يعود بوسعه أن يزعم أنه لم يفهم. وسيغدو مستعداً لأن يطيع، ليس أمامه إلا مشكلة وحيدة يحلّها: كيف يفعل ذلك؟ كيف يركع على ركبتيه، هنا، على مرأى من كل زملائه، دون أن يُهان؟ سيبحث بيأس عن أسلوب مضحك ليصاحب ركوعه وسيقول أخيراً: «هل تسمحوا لي أيها الزملاء الأعزاء أن أضع وسادة تحت ركبتي؟

– على ركبتيك واخرس!».

سَيُنَفِّذ وهو يضمّ يديه ويطأطئ رأسه نحو اليسار: «زملائي الأعزاء، إذا درستم جيداً الرسم في عصر النهضة، فإنّ رافاييل رسم بهذه الطريقة بالضبط القديس فرانسوا داسيز».

كنّا نتخيل كلّ يوم تغيُّرات جديدة لهذا المشهد الممتع مبتكرين أساليب مختلفة مسلية يمكن لزميلنا بواسطتها أن يحاول إنقاذ كرامته.

المحاكمة الثانية لجوزيف «ك»

على العكس من أورسون ويلز، كانت التأويلات الأولى لكافكا بعيدة عن اعتبار «ك» شخصاً بريئاً يتمرَّد على الاستبداد. فماكس برود لم يكن يشكّ في أنَّ جوزيف «ك» مذنب. ماذا فعل؟ برأي برود (**اليأس والخلاص في عمل فرانز كافكا 1959**)، هو مذنب لعدم قدرته على الحب (Lieblosigkeit). جوزيف «ك» لا يحب أحداً، إنه يغازل فقط، لذلك يجب أن يموت. (لنحتفظ في ذاكرتنا على الأبد بالحماقة الكبيرة لهذه الجملة!) يسوق برود على الفور دليلين على عدم القدرة على الحب (Lieblosigkeit): الدليل الأول، حسب فصل غير مكتمل ومُبعد عن الرواية (وينشر عادة كملحق)، لم يذهب جوزيف «ك» منذ ثلاث سنوات لرؤية أمه؛ إنما يرسل لها النقود فقط، ويستفسر عن صحتها من ابن عم له؛ (تشابه غريب: مورسو، في رواية الغريب، متهمٌ هو أيضاً بعدم حبّ أمه). الدليل الثاني، هو علاقته بالسيدة بارستنر، وهي برأي برود، العلاقة «الجنسية الأكثر انحطاطاً». «وهو مغشى بالجنسانية، لا يرى جوزيف «ك» في المرأة كائناً إنسانياً».

إدوارد غولدستاكي، الكافكاوي التشيكي، في مقدمة الطبعة البراغية لـ **المحاكمة** عام 1964، أدان «ك» بقسوة مماثلة حتى لو لم يكن معجمه موسوماً، كما عند برود، باللاهوت، إنما بسوسيولوجيا ماركسية: «جوزيف «ك» مذنب لأنه سمح لحياته أن تصبح ميكانيكية وأوتوماتيكية ومستلبة، وأن تتوافق مع الإيقاع المقلوب للآلة الاجتماعية، وأن تُتْرَك محرومة من كلّ ما هو إنساني؛ لذلك خالف «ك» القانون الذي يخضع له كلّ البشر برأي كافكا والذي يقول: «كن إنسانياً». وبعد أن قاسى غولدستاكي محاكمة ستالينية مرعبة اتُّهِمَ فيها بجرائم خيالية، أمضى في الخمسينيات أربع سنوات في السجن. أتساءل: بعد أن أصبح هو نفسه ضحية محاكمة، كيف استطاع بعد عشر سنوات تقريباً أن يقيم دعوى أخرى ضدّ متهم آخر أقلّ ذنباً منه؟

برأي ألكسندر فيالات (التاريخ السري للمحاكمة، 1947) المحاكمة في رواية كافكا هي المحاكمة التي أقامها كافكا ضد نفسه، فليس «ك» إلّا أناه الأخرى: كان كافكا قد فسخ خطبته مع فيليس «فجاء أبو خطيبته من مالمو خصيصاً لمحاكمة المذنب. غرفة فندق آسكاني التي حدث فيها هذا المشهد (في تموز 1914) أوحت لكافكا بالمحكمة. (. . .) وفي اليوم التالي يبدأ بـ **مستعمرة العقاب والمحاكمة**. إننا نجهل جريمة «ك»، والأخلاق السائدة تغفر له. ومع ذلك «براءته» شيطانية. (. . .) خالف «ك» بطريقة غامضة قوانين عدالة غامضة لا سبيل لمقارنتها بعدالتنا. (. . .) القاضي هو الدكتور كافكا، والمتهم هو الدكتور كافكا. لقد اعترف أنه مذنب ببراءة شيطانية».

خلال المحاكمة الأولى (المحاكمة التي يحكيها كافكا في

روايته) تتهم المحكمة «ك» **دون أن تحدد الجريمة**. لم يندهش الكافكاويون من أنه يمكن اتهام شخص دون ذكر السبب ولم يبادروا إلى تأمُّل حكمة هذا الابتكار الخارق، ولا إلى تقدير جماله. وبدلاً من ذلك بدؤوا بلعب دور المدعي العام في إقامة دعوى جديدة ضد «ك» محاولين هذه المرة تعيين الخطأ الحقيقي للمتهم. يقول برود: ليس قادراً على الحب! وغولدستاكي: وافق على مكننة حياته! أمّا فيالات: فسخ خطبته! لا بد من منحهم هذا الاستحقاق: محاكمتهم لـ«ك» هي كافكاوية مثل المحاكمة الأولى. لأنه إذا لم يُتْهَم «ك» بشيء في محاكمته الأولى، فإنه اتُّهم في الثانية **بأي شيء**، وهاتان المحاكمتان هما الأمر ذاته كأن هنالك شيء واضح في الحالتين: «ك» مذنبٌ ليس لأنه ارتكب خطأ إنما لأنه اتُّهِمَ. اتُّهِمَ، لذلك يجب أن يموت.

شعورٌ بالذنب

ليس هناك سوى طريقة واحدة لفهم روايات كافكا. وهي قراءتها كما تُقْرَأ الروايات. وبدل أن يبحث القارئ في شخصية «ك» عن صورة المؤلف وفي كلمات «ك» عن رسالة غامضة مشفرة، يتابع بتأنٍّ سلوك الشخصيات وأحاديثها وأفكارها ويحاول أن يتخيلها أمام ناظريه. فإذا قُرِئَت **المحاكمة** على هذا النحو، فإنّ المرء سيحار منذ البداية من ردّ فعل «ك» الغريب على التهمة: دون أن يقوم بأيّ خطأ (أو دون أن يعرف ما ارتكب من خطأ) يبدأ «ك» على الفور بالتصرف كأنه مذنب. يشعر أنه مذنب. يجعلونه مذنباً. **يُشْعرونه أنه مذنب**.

سابقاً، لم يكن أحد يرى بين كون «المرء مذنباً» و«شعوره بالذنب» سوى علاقة فائقة البساطة: من يشعر بالذنب هو مذنب. وكلمة «يشعر بالذنب» (culpabiliser) هي في الحقيقة حديثة نسبياً؛ وقد اسْتُعْمِلَتْ في اللغة الفرنسية لأول مرة عام 1966 بفضل التحليل النفسي وابتكاراته الاصطلاحية، أما الاسم المشتق من هذا الفعل («الشعور بالذنب» culpabilisation) فقد ابْتُكِرَ بعد عامين في سنة 1968. في حين أن حالة الشعور بالذنب المجهولة آنذاك لزمن طويل عُرِضَتْ ووُصِفَتْ وطُوِّرَت في رواية كافكا، بشخصية «ك»، وفيما يأتي المراحل المختلفة لتطورها:

المرحلة الأولى: النضال العابث من أجل الكرامة المفقودة.

رجل اتُّهِمَ على نحو سخيف ولم يَشُك بعد ببراءته، فيتضايق لاكتشافه أنه يتصرف كأنه مذنب. تصرفه كمذنب مع أنه ليس مذنباً يُشْعِرُه بشيء من الخزي، فيحاول إخفاءه. هذا الموقف المعروض في المشهد الأول من الرواية كُثِّفَ، في الفصل التالي، في هذه المزحة ذات التهكم الضخم:

صوت مجهول يهاتف لـ «ك»: سَيُسْتَجْوَب يوم الأحد التالي في أحد منازل الضاحية. ودون تردُّد يقرِّر أن يذهب إلى هناك؛ بدافع الطاعة؟ أم الخوف؟ أوه لا، يعمل الخداع الذاتي أوتوماتيكياً: يريد الذهاب إلى هناك ليتخلص من المزعجين الذين يضيعون وقته بمحاكمتهم الحمقاء («تنعقد المحاكمة وعليه أن يواجهها، حتى تكون هذه الجلسة الأولى هي الجلسة الأخيرة أيضاً»). بعد ذلك مباشرة، يدعوه مديره إلى منزله في الأحد ذاته. الدعوة مهمة لمهنة «ك». فهل سيرفض ذلك الاستدعاء المضحك؟ لا؛ يرفض دعوة المدير ما دام

سبق أن خضع للمحاكمة دون أن يرغب بالاعتراف بذلك.

إذاً، يذهب إلى هناك يوم الأحد. يدرك أن الصوت الذي أعطاه العنوان في التلفون نسي أن يحدِّد الساعة. ليس مهماً؛ إذ يشعر أنه مستعجل **فيركض** (أجل، حرفياً، يركض، وباللغة الألمانية: er lief) عبر شوارع المدينة كلها. يركض ليصل في الوقت المناسب، مع أنه لم تُحَدَّد له أية ساعة. لنفرض أنّ لديه أسباباً وجيهة كي يصل أبكر ما يمكن؛ لكن في هذه الحالة، لماذا لم يستقلّ التراموای الذي يمرّ في الشارع ذاته بدل أن يركض؟ ها هو السبب: يرفض أن يستقل التراموای لأنه «لم تكن لديه أية رغبة بإذلال نفسه أمام اللجنة مبدياً انضباطاً شديداً». يركض نحو المحكمة بوصفه رجلاً أبياً لم يُذِلّ نفسه قط.

المرحلة الثانية: اختبار القوة. يصل أخيراً إلى القاعة التي ينتظرونه فيها. يقول القاضي: «إذاً أنت الرسام الحرفي»، فيرد ك بحماسة على هذه السخرية المُحْتَقِرَة أمام الجمهور الذي يملأ الصالة: «لا، أنا وكيل معتمد في بنك كبير»، وبعد ذلك، يُؤَنِّب المحكمة في خطاب مسهب لعدم كفاءتها. تشجعه عاصفة من التصفيق، ويشعر أنه قوي ويتحدى قضاته حسب كليشة معروفة جيداً يغدو فيها المُتَّهَمُ مُتَّهِماً (ويلز، المتجاهل على نحو مدهش للتهكم الكافكاوي، استسلم لتملك هذه الكليشة له). تحدث الصدمة الأولى حين يلاحظ الإشارات على ياقة كل المشاركين فيفهم أن الجمهور الذي ظن أنه استماله لا يتألف إلا من «موظفي المحكمة (...) المتجمعين هنا كي يصغوا ويراقبوا». يغادر، وعند الباب ينتظره قاضي التحقيق ليحذره: «لقد حرمت نفسك بنفسك من الفائدة التي

يقدمها الاستجواب دوماً للمتهم». فيهتف «ك»: «عصابة أوغاد! كل استجواباتكم أهبها لكم!».

لن نفهم شيئاً في هذا المشهد دون أن نراه في علاقاته التهكمية مع ما يلي مباشرة هتافَ «ك» المتمرد الذي ينتهي به الفصل. وهاهي الجمل الأولى من الفصل التالي: «انتظر «ك» في الأسبوع التالي يوماً بيوم استدعاءً جديداً؛ إذ لم يفلح في تخيل أنهم أخذوا حرفياً رفضه للاستجواب، وبما أنه لم يتلق شيئاً حتى عشية يوم السبت، فقد افترض أنه مدعو للحضور في الموعد ذاته إلى البناية ذاتها. لذلك يعاود الذهاب إليها يوم الأحد . . .».

المرحلة الثالثة: تكيف المجتمع مع المحاكمة. يصل عم «ك» ذات يوم من الريف، وقد أفزعته القضية التي أثيرت ضدّ ابن أخيه. واقعة ملفتة للانتباه: المحاكمة مُحاطة بأكثر ما يمكن من السرِّية والخفاء، كما يُقال، ومع ذلك كلّ الناس يعرفون بها. واقعة أخرى جديرة بالملاحظة: لا أحد يشك أن «ك» مذنب. سبق أن تبنى المجتمع الاتهام مضيفاً إليه وزن إقراره الضمني (أو وزن الاتفاق عليه). كنا نتوقع استغراباً ساخطاً: «كيف استطاعوا أن يتهموك؟ ولأية جريمة في الواقع؟» لكن العم لا يستغرب: إنه مرعوب فقط من فكرة ما للمحاكمة من نتائج على كلّ الأقارب.

المرحلة الرابعة: النقد الذاتي. ليدافع «ك» عن نفسه ضدّ المحاكمة التي ترفض تقديم الاتهام، ينتهي إلى البحث عن خطئه بنفسه. أين يختبئ هذا الخطأ؟ إنه بالتأكيد في مكان ما من سيرته الذاتية. «كان عليه أن يستذكر كلّ حياته، حتى في أدقّ الأفعال والأحداث، ثم أن يعرضها ويفحصها من كل الجوانب».

الحالة بعيدة عن أن تكون وهمية: في الحقيقة، بهذا الشكل تتساءل امرأة بسيطة يلاحقها سوء الحظ: أي خطأ ارتكبتُ؟ وستبدأ بمراجعة ماضيها، متفحصة ليس فقط أفعالها إنما أيضاً كلماتها وأفكارها السرية لتفهم غضب الله.

خلقت الممارسة السياسية الشيوعية عبارة **النقد الذاتي** لهذا الموقف (اسْتُخْدِمَتْ هذه العبارة في اللغة الفرنسية نحو عام 1930 بمعناها السياسي؛ أما كافكا فلم يستخدمها). الاستعمال الذي اسْتُخْدِمَت به هذه الكلمة لا يستجيب تماماً لاشتقاقها. ليس المقصود أن **ينتقد** المرء نفسه (فصل الجوانب الحسنة عن السيئة بقصد تصحيح الأخطاء)، إنما المقصود أن **يجد خطأه** ليستطيع مساعدة المُتَّهِمْ، وليستطيع أن يتقبل ويُصادق على الاتهام.

المرحلة الخامسة: تماهي الضحية مع جلادها. في الفصل الأخير، يصل تهكُّم كافكا إلى ذروته المرعبة: يأتي سيدان يرتديان معطفين إلى «ك» ويقتادانه إلى الشارع. في البدء يقاوم، لكنه سرعان ما يقول لنفسه: «الأمر الوحيد الذي يمكنني القيام به الآن (...) هو أن أحتفظ حتى النهاية بصفاء ذهني (...) هل يجب أن أبدو الآن أنني لم أتعلم شيئاً طيلة عام من المحاكمة؟ هل عليَّ أن أرحل كأحمق لم يستطِع أن يفهم شيئاً؟...».

ثم يرى من بعيد رقباء المدينة وهم يمشون جيئة وذهاباً. يقترب أحدهم من هذه المجموعة التي تبدو له مشبوهة. في هذه اللحظة، يسحب «ك» السيدين بمبادرة شخصية منه، آخذاً في الجري معهما للإفلات من الرقباء الذين يمكنهم مع ذلك أن يعيقوا، وربما، من يدري؟ أن يمنعوا الإعدام الذي ينتظره.

أخيراً يصلون إلى مقصدهم؛ فيستعدّ السيدان لذبحه وفي هذه اللحظة تخترق رأس «ك» فكرة (نقده الذاتي الأخير): «واجبه أن يأخذ بيده هذه السكين (. . .) وأن يغرزها في جسده». ويأسف أسفاً شديداً لضعفه: «لم يكن بوسعه أن يثبت ذاته تماماً، ولم يكن بوسعه تحرير السلطات من عبء العمل؛ ومسؤولية الخطأ الأخير يتحمَّلها الشخص الذي منع عنه بقية القوة الضرورية».

ما مقدار الزمن الذي يمكن خلاله اعتبار الإنسان متماهياً مع نفسه؟

تكمن هوية شخصيات دوستوفسكي في إيديولوجيتها الشخصية التي تحدِّد سلوكها بطريقة مباشرة تقريباً. كيريلوف، في رواية **الشياطين**، مستغرق تماماً بفلسفته عن الانتحار الذي يعتبره تعبيراً سامياً عن الحرية. كيريلوف: الفكرة تغدو إنساناً، لكن هل الإنسان في حياته الحقيقية هو بحق إسقاط مباشر لإيديولوجيته الشخصية؟ في رواية **الحرب والسلام**، لدى شخصيات تولستوي أيضاً (لا سيما بيير بيزوخوف وأندريه بولكونسكي) ثقافة غنية جداً ومتطورة جداً، إلا أنها متبدلة، وذات شكل متغير، حتى إنه من المستحيل تعريفها انطلاقاً من أفكارها التي تكون مختلفة في كل مرحلة من حياتها. على هذا النحو يقدم لنا تولستوي تصوراً آخر لما يكونه الإنسان: إنه مسار؛ طريق متعرج؛ رحلة مراحلها المتعاقبة ليست مختلفة وحسب، إنما تمثل أغلب الأحيان النفي للمراحل السابقة.

قلتُ **طريق**، وتكاد هذه الكلمة تضللنا لأن صورة الطريق

تستحضر هدفاً، لكن نحو أي هدف تقود هذه الطرق التي لا تنتهي إلا بشكل مفاجئ، وقد قطعتها صدفة الموت؟ صحيح أن بيير بيزوخوف يصل في النهاية إلى الموقف الذي يبدو المرحلة المثالية والنهائية: يعتقد عندئذٍ أنه فهم أنَّ من العبث أن يظلّ يبحث عن معنى لحياته، وأن يقاتل من أجل هذه القضية أو تلك؛ فالله في كل مكان، في الحياة برمتها، في الحياة اليومية، لذلك يكفيه أن يعيش كلّ ما هو للعيش وأن يعيشه بحب: فيتولَّع بزوجته وأسرته وهو سعيد. هل بلغ الهدف؟ هل بلغ القمة التي تجعل، تجريبياً، كلّ المراحل السابقة للرحلة تغدو درجات بسيطة من سلم؟ إذا كانت هذه هي الحال، فإن رواية تولستوي تفقد تهكُّميتها الجوهرية وتقترب من درسٍ أخلاقي بشكل رواية، لكن ليست هذه هي الحال. في الخاتمة التي تختصر ما وقع بعد ثماني سنوات، نرى بيزوخوف يغادر منزله وزوجته لمدة شهر ونصف حتى يكرِّس نفسه لنشاط سياسي شبه سري في بطرسبورغ. إذاً فهو مستعدٌّ مرة أخرى للبحث عن معنى لحياته، وللقتال من أجل قضية. الطرق لا تنتهي ولا تعترف بهدف.

قد يُقال إنّ المراحل المختلفة لمسار توجد في علاقة تهكمية، بعضها إزاء بعضها الآخر. في مملكة التهكُّم تسود المساواة؛ هذا يعني أنّ أية مرحلة من المسار ليست أعلى أخلاقياً من الأخرى. عندما بدأ بولكونسكي في العمل ليكون نافعاً لوطنه، هل كان يريد بذلك أن **يُكَفِّرَ عن خطئه** المتمثل بقسوته السابقة؟ لا ليس ثمة نقد ذاتي. في كل مرحلة من الطريق، رَكَّزَ قواه الفكرية والأخلاقية لاختيار موقفه وهو يعرف ذلك؛ فكيف يمكنه إذاً أن يلوم نفسه لأنه لم يكن ما كان بوسعه أن يكونه؟ وكما أنه لا يمكننا أن نحكم على

مراحل حياته المختلفة من وجهة نظر أخلاقية، كذلك لا يمكننا أن نحكم عليها من وجهة نظر أصالتها. من المستحيل أن تقرّر أيّ بولكونسكي كان الأكثر وفاءً لنفسه: ذاك الذي ابتعد عن الحياة العامة أم ذاك الذي انصرف إليها.

إذا كانت المراحل المختلفة متناقضة جداً، فكيف نحدد القاسم المشترك بينها؟ ما هو الجوهر المشترك الذي يتيح لنا أن نرى بيزوخوف الملحد وبيزوخوف المؤمن كشخصية واحدة؟ أين يوجد الجوهر الثابت للـ «أنا»؟ وما هي المسؤولية الأخلاقية لبولكونسكي الثاني تجاه بولكونسكي الأول؟ وهل على بيزوخوف، عدو نابليون، أن يجيب عن بيزوخوف الذي كان فيما مضى معجباً به؟ وما هو مقدار الزمن الذي يمكننا خلاله أن نعدَّ إنساناً متماهياً مع نفسه؟

وحدها الرواية يمكنها، وبشكل ملموس، أن تسبر هذا السرّ، وهو أحد أعظم الأسرار التي يعرفها الإنسان؛ تولستوي هو أول من فعل ذلك، على الأرجح.

تواطؤ التفاصيل

لا تبدو تحولات شخصيات تولستوي كتطوير مديد إنما كإلهام مفاجئ. يتحول بيير بيزوخوف من ملحد إلى مؤمن بيُسر مدهش. يكفي من أجل هذا التحول أن يتأثر بانفصاله عن زوجته وأن يلتقي بمسافر ماسوني يكلِّمه في محطة استراحة. هذا اليُسر لا يُعزى إلى تقلُّب سطحي. إنه بالأحرى يكشف أن التبدل المرئي قد أُعِدَّ بواسطة سيرورة خفية، ولا واعية، تنفجر فجأة في وضح النهار.

بعد أن جُرِحَ أندريه بولكونسكي بجرحٍ خطيرٍ في معركة أوستيرليتز، يتماثل الآن للشفاء. عندئذٍ، ينقلب عالم الشاب المتألق برمته: ليس بفضل تفكير عقلي ومنطقي، إنما بفضل مواجهة بسيطة مع الموت وبفضل نظرة مديدة نحو السماء. تلك التفاصيل (نظرة نحو السماء) هي التي تلعب دوراً كبيراً في اللحظات الحاسمة التي تعيشها شخصيات تولستوي.

فيما بعد، سيلتفت أندريه من جديد نحو الحياة النشيطة منبعثاً من عمق ريبته. هذا التبدل سبقه نقاش طويل مع بيير على معبر يجتاز نهراً. كان بيير آنذاك (وهذه مرحلة مؤقتة من تطوره) إيجابياً ومتفائلاً وغيرياً، وعارض ارتيابية أندريه الفظة، لكنه بدا ساذجاً خلال نقاشهما وروى كليشات جاهزة، وأندريه هو من تألق فكرياً. وأهم من كلام بيير، كان الصمت الذي تلا نقاشهما: «وهو يغادر المعبر، رفع عينيه نحو السماء حيث أشار بيير، ورأى من جديد للمرة الأولى منذ أوستيرليتز، هذه السماء الأزلية والبعيدة التي تأملها في أرض المعركة. وكان هذا تجديداً للفرح والحنان في نفسه». كان هذا الإحساس قصيراً واختفى على الفور، لكن أندريه كان يعلم «أن هذا الشعور **الذي لم يعرف كيف يطوره، يعيش فيه**». وذات يوم، بعد مضي زمن طويل على ذلك، ومثل زخَّة من الشرر، أشعل تواطؤ التفاصيل (نظرة نحو أوراق سنديانة، سماع أحاديث مرحلة لفتيات شابات بالصدفة، ذكريات غير متوقعة) هذا الشعور (الذي «كان يعيش فيه») وجعله يلتهب. أندريه الذي ظلّ حتى الأمس مسروراً لانعزاله عن العالم، يقرر فجأة «أن يذهب إلى بطرسبورغ في الخريف، وحتى أن يتخذ فيها عملاً (. . .) وراح يتمشى في الحجرة

واضعاً يديه خلف ظهره، تارة يقطب حاجبيه وأخرى يبتسم، ويتذكر **كل تلك الأفكار اللاعقلانية والمتعذر التعبير عنها، والسرية مثل الجريمة، التي يمتزج فيها، بشكل غريب، بيير والمجد والفتاة الشابة على النافذة والسنديانة والجمال والحب**، والذين حَوَّلُوا تماماً وجوده. لو أن شخصاً دخل في تلك اللحظات لأظهر نفسه، بشكل خاص جافاً وقاسياً وحازماً، ومزعجاً ومنطقياً (. . .) كان يبدو أنه يريد بهذا الإفراط المنطقي أن يثأر لنفسه من شخص على **كل هذا العمل اللامنطقي والسري الذي كان يتفاعل داخله**».
(شَدَّدْتُ على الصيغ الأكثر دلالة م. ك) (لنتذكر: هذا شبيه بتواطؤ التفاصيل، قبح الوجوه المصادفة، الأحاديث المسموعة بالصدفة في قطار، ذكرى مباغتة تُطْلِقُ في الرواية التالية لتولستوي عزم أنا كارينا على الانتحار).

أيضاً تَغَيُّرٌ آخر كبير للعالم الداخلي لأندريه بولكونسكي: بعد جرح مميت في معركة بورودينو، وهو ممدَّد على طاولة العمليات في مخيم عسكري، يمتلئ فجأة بشعور غريب بالسلام والتصالح، بشعور السعادة الذي لن يُغادره بعد؛ هذه الحالة أغرب (وأجمل) من مشهد فظ للغاية، مليء بالتفاصيل الدقيقة بشكل مرعب عن الجراحة في مرحلة لم تكن تعرف التخدير؛ وما هو أغرب في هذه الحالة الغريبة: أثارته ذكرى غير متوقعة ولا منطقية: عندما نزع عنه الممرض ملابسه «تذكر أندريه الأيام الغابرة من طفولته الأولى».
وبعد بضع جمل: «بعد كلّ هذه الآلام، شعر أندريه بالسعادة التي لم يعرفها منذ زمن طويل. أفضلُ لحظات حياته هي طفولته المبكرة بشكل خاص، حين كانوا يُعَرُّونه من ملابسه، وينومونه في سريره

الصغير، وتغني له مربيته أغاني المهد، ويدفن رأسه في وسادته، كان سعيداً لأنه يشعر أنه حي، - كانت تلك اللحظات ترد إلى مخيلته ليس بوصفها ماضٍ، إنما كواقع». وفيما بعد وحسب، لاحظ أندريه على الطاولة المجاورة خصمه أناتول الذي أغوى ناتاشا والذي قطع له طبيب ساقه منذ قليل.

القراءة الشائعة لهذا المشهد: «أندريه جريح، يرى خصمه بساق مبتورة؛ هذا المنظر يملؤه بشفقة غامرة حياله وحيال الإنسان عموماً»، لكن تولستوي يعرف أنّ هذه الاكتشافات المفاجئة لا تُعزى إلى أسباب واضحة ومنطقية. إنها الصورة الغريبة العابرة (ذكرى طفولته المبكرة عندما كانوا يُعَرُّونه بالطريقة التي يعريه بها الممرض) التي أثارت كل شيء، تَحَوُّله الجديد ورؤيته الجديدة للأشياء. وبعد بضع ثوانٍ، نسي أندريه بالتأكيد هذا التفصيل الإعجازي مثلما نسيه على الأرجح معظم القرّاء الذين يقرؤون الروايات بشرود وسوء كما «يقرؤون» حياتهم الخاصة.

تَغَيُّرٌ كبير آخر أيضاً، هذه المرة هو تغير يطرأ على بيير بيزوخوف الذي يتخذ قراراً أن يقتل نابليون، وقد سبقت القرار هذه الحادثة: يعلم من أصدقائه الماسونيين أن نابليون تحدَّد في الفصل الثالث عشر لسفر الرؤيا بوصفه المسيح الدجال: «إنّ الشخص الذي لديه ذكاء يحسب رقم الشيطان؛ لأن هذا رقم للرجال وهو الرقم 666». وإذا تُرْجِمت الحروف الفرنسية إلى أرقام، فإن كلمات **الإمبراطور نابليون** تعطي الرقم 666. «أدهشت هذه النبوءة بيير كثيراً. وراح يتساءل أغلب الأحيان عمَّن سيضع حداً لقوة الشيطان، وبمعنى آخر لنابليون؛ وباستخدام العدّ ذاته أخذ يتفنن في إيجاد إجابة

عن السؤال. حاول في البداية ترتيب: **الإمبراطور ألكسندر**، ثم: **الأمة الروسية**، لكن الحاصل كان أعلى أو أقل من 666. وذات يوم خطرت على باله فكرة أن يدون اسمه: الكونت بيير بيزوهوف، لكنه لم يحصل على الرقم المطلوب. وضع الثاء محل الزاء وأضاف أداة ربط وأل التعريف، ولم يحصل على نتيجة مُرضية. عندئذٍ خطر بباله أنّ الإجابة عن السؤال توجد حقاً في اسمه، وعليه أن يلحقه بجنسيته. لذلك كتب: الروسي بيزهوف. أعطى جمع هذه الأرقام 671، أي بزيادة خمسة. يمثل الرقم خمسة الحرف الذي حذف من أداة التعريف أمام كلمة **إمبراطور**[1]. من جهة أخرى الحذف غير الصحيح لهذا الحرف من أمام اسمه زوده بالإجابة التي بحث عنها كثيراً: الروسي **بيزوهوف - 666**. هذا الاكتشاف أقلقه».

الطريقة التفصيلية التي يصف بها تولستوي كل التبديلات الكتابية التي يجريها بيير على اسمه للوصول إلى الرقم 666 هي طريقة ترغم على الضحك: فكلمة **الروسي** (حذف الحرف الصوتي من أداة التعريف مع أن الحذف غير صحيح. المترجم) هي إثارة هزلية كتابية غريبة. هل يمكن للقرارات الخطيرة والشجاعة لرجل ذكي وجذاب بالتأكيد، أن تكون متجذرة في حماقة؟

فما هو تصوركم عن الإنسان؟ وما هو تصوركم عن أنفسكم؟

---

(1) أدوات التعريف في الفرنسية هي la, le ويُحذف الحرف الصوتي إذا التقى بحرف صوتي آخر كما في كلمة l'empereur (الإمبراطور).

تغيير الرأي باعتباره تلاؤماً مع روح العصر

ذات يوم، أخبرتني صديقة فرنسية بوجه مشرق: «إذاً لم يعُد هناك لينينغراد! عدنا إلى اسم سان بطرسبورغ!» لم يُثِرْني قطّ تغيير أسماء المدن والشوارع. كِدْتُ أقول لها ذلك، إلا أنني تمالكت نفسي في اللحظة الأخيرة: في نظرتها المندهشة من مسيرة التاريخ المذهلة، أُخَمِّنُ مقدماً عدم الموافقة فلا أرغب بالخصام معها، ولا سيما وأنني أتذكر في اللحظة ذاتها حادثة كانت قد نسيتها بالتأكيد. هذه الصديقة نفسها زارتنا ذات مرة أنا وزوجتي، في براغ بعد الاجتياح الروسي، في عام 1970 أو 1971، عندما كنّا في وضع شاقّ بسبب المنع. كان هذا من جانب الفرنسية دليلاً على التعاطف الذي أردنا أن نكافئها عليه بمحاولة تسلِيَتها. حكت لها زوجتي قصة مضحكة (فضلاً عن أنها تنبؤية على نحو غريب) عن ثري أميركي ينزل في أحد فنادق موسكو. سأله أحدهم: «هل ذهبت لرؤية لينين في ضريحه؟» فأجابه: «سأجعله يأتي إلى الفندق بعشرة دولارات» انقبض وجه مدعوّتنا. فهي اليسارية (ولم تزل كذلك) كانت ترى في الاجتياح الروسي لتشيكسلوفاكيا خيانة للمُثل الأثيرة لديها وتجدُ أنه من غير المقبول أن يسخر الضحايا الذين أرادت التعاطف معهم من هذه المثل المغدورة ذاتها. قالت ببرود: «لا أجد هذا مضحكاً»، ووحده وضعنا كمضطهدين وَقَانَا من هجرانها.

يمكنني أن أروي حكايات كثيرة من هذا النوع. هذه التغيرات في الرأي لا تقتصر على السياسة وحسب، إنما تشمل أيضاً الأخلاق

عموماً، والإعجاب المتبوع بالاحتقار «للرواية الجديدة»، والتطهرية الثورية المستبدلة بالإباحية الفوضوية، وصورة أوروبا التي عُيِّبَت بالرجعية والاستعمار الجديد من أولئك الذين عرضوها بعد ذلك كراية للتقدم... إلخ. وأتساءل: هل يتذكرون مواقفهم الماضية أم لا يتذكرونها؟ هل يحتفظون في ذاكرتهم بتاريخ تبدلاتهم؟ هذا لا يعني أن أرى الناس يغيرون آراءهم. أصبح بيزوخوف، المعجب السابق بنابليون، قاتله المفترض، وهو يعجبني في الحالتين. أليس من حق امرأة أَجَلَّتْ لينين عام 1971 أن تبتهج عام 1991 من أن لينينغراد لم تعُد لينينغراد؟ من حقها بالتأكيد، لكن تغيرها يختلف عن تغير بيزوخوف.

عندما يتغير عالمهما الداخلي بالضبط فإن بيزوخوف أو بولكونسكي يؤكدان نفسيهما بوصفهما فردين؛ وبأنهما يدهشان؛ وأنهما يجعلان نفسيهما مختلفين؛ وأن حريتهما تلتهب ومعها هوية أناهما؛ إنها لحظات شعرية: يعيشانها بكثافة كأن العالم برمته يهرع لملاقاتهما في موكب ثمل من التفاصيل المدهشة عند تولستوي، بكون الإنسان بالأحرى ذاته وبكونه بالأحرى فرداً عندما تكون لديه القوة والخيال والذكاء لتغيير نفسه.

بالمقابل أولئك الذين أراهم يغيرون موقفهم من لينين وأوروبا... إلخ، يكشفون عن «لا فرديتهم». هذا التغير ليس ردّ فعلهم، ولا ابتكارهم، ولا نزوة، ولا دهشة، ولا تفكير ولا جنون؛ إنه بلا شعرية؛ فهو ليس إلّا تلاؤماً مبتذلاً مع الروح المتغيرة للتاريخ. لذلك لا يلحظونه حتى؛ وبعد تفكير، يبقون دوماً على حالهم: إنهم دوماً في الموقع الصحيح، يفكرون دوماً بما يجب أن

يفكروا به في وسطهم؛ لا يتغيرون من أجل الاقتراب من جوهر ما في أناهم إنما ليمتزجوا بالآخرين؛ فالتغير يتيح لهم البقاء دون تغير.

يمكنني أن أُعَبِّرَ بشكلٍ آخر: يغيِّرون الأفكار تبعاً لمحكمة لامرئية تقوم هي أيضاً بتغيير الأفكار؛ فتغيّرهم إذاً ليس سوى رهان مرتبط بما ستعلنه المحكمة غداً كحقيقة. أفكر في شبابي الذي عشته في تشيكوسلوفاكيا. بعد أن تخلصنا من الافتتان الأولي بالشيوعية، شعرنا أن كل خطوة صغيرة ضد العقيدة الرسمية هي بمنزلة فعل شجاع. كنا نحتج ضد اضطهاد المؤمنين وندافع عن الفن الحديث المحظور، ونعترض على غباء الدعاية، وننتقد تبعيتنا لروسيا... إلخ. ونحن نقوم بذلك، كنا نخاطر بشي ما، وهو ليس شيئاً عظيماً، لكنه شيء ما على أية حال وهذا الخطر (الضئيل) منحنا رضىً أخلاقياً ممتعاً. وذات يوم راودتني فكرة كريهة: وماذا لو أن هذه التمردات لم تمليها حرية داخلية وشجاعة، إنما أملتها الرغبة بإرضاء المحكمة التي سبق لها أن أعدت جلستها في الظلّ؟

نوافذ

لا يمكن لأحد أن يذهب أبعد من كافكا في رواية **المحاكمة**؛ فقد خلق أقصى صورة شاعرية لعالم لاشاعري إلى أقصى حدّ. وأعني بـ«العالم اللاشاعري إلى أقصى حدّ»: العالم الذي لم يعد فيه مكان للحرية الفردية، ولفرادة الفرد، وحيث الإنسان ليس سوى أداة لقوى فوق إنسانية: البيروقراطية، التقنية، التاريخ. وأعني بـ«أقصى صورة شاعرية لأبعد حدّ»: دون أن يغير كافكا جوهر هذا العالم

وطابعه اللاشعري، حَوَّلَهُ وجَدَّدَ بنيته بفنتازيته الشعرية الكبيرة.

كان «ك» مستغرقاً بورطة المحاكمة التي فُرِضَتْ عليه؛ ولم يكن لديه أي وقت للتفكير بشيء آخر. ومع ذلك، حتى في هذه الورطة التي لا خلاص منها ثمة نوافذ تنفتح فجأة وللحظة وجيزة. لا يمكنه أن يهرب من هذه النوافذ؛ فهي تنفرج قليلاً وتنغلق ثانية على الفور؛ لكن بوسعه على أيّ حال أن يرى لبرهة خاطفة شعرية العالم الذي هو خارجه، الشعرية التي توجد رغم كل شيء بوصفها إمكانية حاضرة دوماً والتي تَبْعَثُ في حياته كرجل مطارد لمعاناً فضياً خاطفاً.

هذه الانفتاحات القصيرة هي على سبيل المثال نظرات «ك»: يصل إلى شارع في الضاحية حيث استدعي إلى جلسة الاستجواب الأولى. قبل لحظة، ركض ليصل في الوقت المحدَّد. وها هو الآن يتوقف. إنه واقف في الشارع ومن حوله «كان هناك أناس على كل النوافذ تقريباً، رجال مشمرون عن سواعدهم متكئون عليها ويدخنون أو يمسكون الأطفال على متكآت النوافذ بحرص وحنان. وعلى النوافذ الأخرى، ترتفع أكداس من الشراشف والأغطية والملاحف التي من فوقها يبرز أحياناً رأس امرأة مشعثة الشعر». ثم يدخل قاعة المحكمة. «بالقرب منه، يقرأ رجل صحيفة وهو جالس على صندوق، حافي القدمين. صبيان يهزان بيديهما عربة صغيرة من طرفيها. وأمام مضخة، تقف فتاة هزيلة مرتدية قميص نوم وتنظر إلى «ك» فيما تملأ الجرة بالماء».

تجعلني هذه الجمل أفكر بوصف فلوبير: الإيجاز؛ الغنى البصري؛ إحساس بالتفاصيل التي لم تصبح أية منها كليشة. هذه

القوة في الوصف تعطي إحساساً بمدى تعطُّش «ك» للواقع، وبأيّ شراهة يشرب العالم الذي حجبته قبل لحظة هموم المحاكمة. للأسف، كانت الوقفة قصيرة، ولن يعود عند «ك» في اللحظات التالية عينان من أجل الفتاة الهزيلة المرتدية قميص نوم التي تملأ الجرة بالماء: سيجرفه سيل المحاكمة من جديد.

كلّ المواقف الإيروتيكية هي أيضاً بمنزلة نوافذ تنفرج لوقت قصير جداً؛ ولوقت قصير جداً: لا يصادف «ك» إلّا نساء مرتبطات بطريقة أو بأخرى بمحاكمته: يحكي «ك» للسيدة بورستز مثلاً، جارته في الحجرة التي حدث الاعتقال فيها، عمّا حدث وينجح في النهاية بتقبيلها قرب الباب: «يمسكها ويلثم فمها، ثم وجهها كحيوان **متعطش** يلعق بلسانه النبع الذي انتهى إلى اكتشافه». أشدد على كلمة «متعطش»، المعبرة عن الإنسان الذي فقد حياته الطبيعية والذي لا يسعه الاتصال بها إلا خلسة، عبر نافذة.

أثناء جلسة الاستجواب الأولى، يبدأ «ك» بإلقاء خطاب، لكن حدثاً غريباً لا يلبث أن يشوشه: في الصالة توجد زوجة الحاجب، وينجح طالب قبيح وهزيل بإلقائها أرضاً وممارسة الحب معها بين الحضور. بهذا اللقاء المدهش لحدثين متنافرين (الشعرية الكافكاوية البليغة، المضحكة والعجيبة!)، تنفتح نافذة جديدة على منظر طبيعي بعيد عن المحاكمة، وعلى السوقية المرحة، والحرية المبتذلة المرحة التي صُودِرَتْ من «ك».

تذكرني هذه الشعرية الكافكاوية، وعلى النقيض منها، برواية هي أيضاً حكاية اعتقال ومحاكمة: رواية عام **1984** لأورويل، الكتاب الذي اسْتُخْدِمَ طيلة عقود كمرجع ثابت لمحترفي العداء

للتوتاليتارية. في هذه الرواية التي تريد أن تكون الصورة المرعبة لمجتمع توتاليتاري خيالي؛ لا توجد نوافذ؛ هنا لا نرى فتاة هزيلة مع جرة تمتلئ بالماء؛ هذه الرواية منغلقة بشكلٍ كتوم أمام الشعر؛ أهي رواية؟ بل فكرة سياسية متقنعة بشكل رواية؛ الفكرة واضحة وصحيحة بالتأكيد، لكنها مشوهة بقناعها الروائي الذي جعلها غير دقيقة وتقريبية. وإذا كان الشكل الروائي يُعَتِّم فكرة أورويل، فهل يقدم لها شيئاً بالمقابل؟ هل يوضح لغز الحالات الإنسانية التي لا مدخل سوسيولوجي أو فلسفي إليها؟ لا: المواقف والشخصيات فيها هي ملصق إعلاني تافه. إذاً، هل له مبرِّر على الأقل بوصفة تعميماً للأفكار الجيدة؟ أيضاً لا. لأن الأفكار المجسدة في رواية لا تعود تؤثر كأفكار إنما بالضبط كرواية، وفي حالة رواية **1984** تؤثر الأفكار بوصفها رواية رديئة بكل التأثير المشؤوم الذي يمكن أن تمارسه رواية رديئة.

يكمن التأثير المشؤوم لرواية أورويل في الاختصار الكبير للواقع إلى مظهره السياسي المحض، وفي اختصار هذا المظهر السياسي المحض، وفي اختصار هذا المظهر السياسي ذاته إلى ما هو سلبي فيه على نحو نموذجي. أرفضُ أن أصفح عن هذا الاختصار بحجة أنه كان مفيداً كدعاية في النضال ضد الشر التوتاليتاري. لأن هذا الشر، هو بالضبط اختصار الحياة إلى السياسة والسياسة إلى الدعاية. لذلك رواية أورويل، رغم نواياها، هي أيضاً جزء من الروح التوتاليتارية وروح الدعاية. فهي تختصر (وتعلم على الاختصار) حياة المجتمع إلى تعداد بسيط لجرائمه.

عندما تحدثتُ مع التشيكيين، بعد عام أو عامين من نهاية

الشيوعية، سمعت في حديث كلّ واحد منهم هذه الصيغة التي أصبحت طقسية، هذا التمهيد الإلزامي لكل ذكرياتهم وكل أفكارهم: «بعد هذه الأربعين عاماً من الرعب الشيوعي»، أو «الأربعون عاماً المرعبة»، وعلى الأخص «الأربعون عاماً الضائعة». أنظر إليهم: لم يرغمهم أحد على الهجرة ولم يُسْجَنوا، ولم يُطْرَدوا من عملهم، وحتى لم يُنْظَر إليهم بازدراء؛ جميعهم عاشوا حياتهم في بلدهم وفي منازلهم وفي عملهم، وكانت لهم إجازاتهم وعطلهم وصداقاتهم وغرامياتهم؛ وباستخدام تعبير «الأربعون عاماً المرعبة»، يختصرون حياتهم إلى مظهرها السياسي فقط، لكن حتى التاريخ السياسي للأربعين عاماً المنصرمة، هل عاشوه حقاً كقطعة واحدة غير متميزة من الرعب؟ هل نسوا السنوات التي كانوا يشاهدون فيها أفلام فورمان، ويقرؤون كتب هرابال، ويترددون على المسارح الصغيرة المنشقة، ويحكون مئات النكات، ويسخرون بمرح من السلطة؟ حين يتكلمون جميعاً عن الأربعين عاماً المرعبة، فهذا يعني أنهم يُحَوِّلُون إلى أورويلية ذكرى حياتهم الخاصة التي أصبحت على هذا النحو، بشكل استدلالي، في ذاكرتهم وفي رؤوسهم، ضئيلة القيمة وحتى مُلغاة تماماً (الأربعون عاماً **الضائعة**).

حتى في حالة الحرمان الشديد من الحرية، يستطيع «ك» أن يرى فتاة هزيلة تمتلئ جرَّتها بالماء ببطء. قلتُ إن تلك اللحظات شبيهة بنوافذ تنفتح لبرهة وجيزة على منظر طبيعي يقع بعيداً عن محاكمة «ك». على أيّ منظر طبيعي تنفتح؟ سأحدِّد المجاز بدقة: النوافذ المفتوحة في رواية كافكا تطل على المنظر الطبيعي لتولستوي؛ على عالم تحتفظ فيه الشخصيات، وحتى في اللحظات الأشد قسوة،

بحرية القرار الذي يمنح الحياة تلك السعادة الهائلة التي هي ينبوع الشعر. عالم تولستوي الفائق الشعرية يناقض عالم كافكا. ومع ذلك بفضل النافذة المنفرجة، كَهَبَّةِ حنين، كنسمة تكاد تكون غير محسوسة، يدخل في قصة «ك» ويبقى حاضراً فيها.

محكمة ومحاكمة

يحب فلافسة الوجود أن يبعثوا دلالة فلسفية في كلمات اللغة اليومية. يصعب عليَّ أن أتلفظ بكلمة **قلق** أو **ثرثرة** دون أن أفكر بالمعنى الذي أعطاه هايدغر لهما. وفي هذا الصدد سبق الروائيون الفلاسفة. فالروائيون وهم يسبرون مواقف شخصياتهم، يهيئون مفرداتها الخاصة، غالباً بكلمات جوهرية لها طابع المفهوم وتتجاوز الدلالة المحددة بالقواميس. هكذا يستخدم كريبيون الابن كلمة **لحظة** ككلمة - مفهوم لدور الداعر (الفرصة المؤقتة التي يمكن خلالها إغواء امرأة) ويورثها لعصره ولكتاب آخرين. على هذا النحو يتكلم دوستوفسكي عن **الذل**، وستاندال عن **الزهو**. وبفضل رواية **المحاكمة** أورثنا كافكا على الأقل كلمتين مفهوميتين أصبحتا ضروريتين لفهم العالم الحديث: **محكمة ومحاكمة**. **أورثنا** إياهما: يعني وضعهما تحت تصرّفنا حتى نستخدمها، ونفكر فيهما، ونعيد التفكير فيهما بناء على تجاربنا الشخصية.

المحكمة؛ ليس المقصود بها مؤسسة قانونية مخصصة لمعاقبة أولئك الذين خرقوا قوانين الدولة؛ إنما المحكمة بالمعنى الذي أعطاه لها كافكا هي القوة التي تُحاكم لأنها قوة؛ وقوتها وحسب هي

التي تعطي المحكمة شرعيتها؛ فعندما يرى «ك» المتطفلين يدخلان حجرته، يتعرَّف على هذه القوة منذ الوهلة الأولى ويرضخ لها.

المحاكمة المُقامة من قبل المحكمة هي دوماً **مطلقة**؛ هذا يعني: لا تتعلق فقط بفعل منعزل وجريمة محددة (سرقة، احتيال، اغتصاب) إنما بشخصية المتهم في كليتها: يبحث «ك» عن خطئه في «الأحداث الأكثر تفاهة» في **كل** حياته؛ ولو وُجِدَت شخصية بيزوخوف في قرننا، لاتُّهِمَتْ إذاً بسبب حبها لنابليون وبسبب كرهها له في آن معاً. وأيضاً لإدمانها على الشرب، لأنه، بما أن المحاكمة مطلقة فهي تتعلق بالحياة العامة مثلما بالحياة الخاصة؛ فبرود يحكم على «ك» بالموت لأنه لا يرى لدى النساء إلا «الشبقية الأكثر انحطاطاً»؛ أتذكر المحاكمات السياسية في براغ عام 1951؛ فقد وزعت سير المتهمين في منشورات كثيرة؛ وآنذاك قرأت للمرة الأولى في حياتي نصاً خلاعياً: قصة عربدة يلعق فيها المتهمون المحكومون بالإعدام بألسنتهم جسد متهمة مغطى بالشوكولاة (في أوج فترة أزمة الشوكولاة). في بداية الانهيار التدريجي للإيديولوجية الشيوعية، افْتُتِحَتْ محاكمة كارل ماركس (المحاكمة التي تُوِّجَت اليوم بانتزاع تماثيله من روسيا وبلدان أخرى) بالهجوم على حياته الخاصة (أول كتاب قرأته ضد ماركس: قصة علاقاته الجنسية مع خادمته)؛ في رواية **المزحة**، تُحاكم محكمة من ثلاثة طلاب لودفيغ على جملة أرسلها إلى صديقته؛ فيدافع عن نفسه قائلاً إنه كتبها بسرعة ودون تفكير؛ ويجيبونه: «بهذه الطريقة نعرف على أي حال ما **يختبئ** في نفسك»؛ لأن كلّ ما يقوله المتهم ويهمس به ويفكر به، وكل ما يخفيه سيوضع تحت تصرف المحكمة.

والمحاكمة مطلقة في هذا الأمر أيضاً، فهي لا تبقى في حدود حياة المتهم؛ فإذا خَسِرْتَ المحاكمة، كما يقول العم لـ «ك»، «فستُشطب من المجتمع ومعك كل أقاربك»؛ إذ إن جرم شخص يهودي يتضمن جريمة اليهود في كلّ زمان؛ والعقيدة الشيوعية حول تأثير المنبت الطبقي تضيف إلى خطأ المتهم خطأ آبائه وأجداده؛ وفي المحاكمة التي أجراها سارتر لأوروبا على جريمة الاستعمار، لم يتهم المستعمرين، إنما اتهم أوروبا، **كل** أوروبا، أوروبا **في كل الأزمنة**؛ لأن «المستعمر موجود في كل واحد منا»، لأنّ «أي إنسان عندنا هو متواطئ ما دمنا استفدنا **جميعاً** من الاستغلال الاستعماري». روح المحاكمة لا تفسح مجالاً لإمكانية التقادم؛ فالماضي البعيد هو حيّ كحدث اليوم؛ وحتى عندما تموت، فإنك لن تفلت منه: هناك جواسيس في المقبرة.

ذاكرة المحاكمة هي ذاكرة هائلة، لكنها ذاكرة خاصة جداً يمكن تعريفها بأنها **نسيان كل ما ليس جريمة**. المحاكمة تختصر إذاً سيرة المتهم إلى **سيرة الجريمة** (criminographie)؛ يجد فيكتور فارياس (الذي يُعْتَبَرُ كتابه **هايدغر والنازية** مثالاً على سيرة الجريمة) في مطلع شباب الفيلسوف جذور نازيته دون أن يهتمّ بالعالم الذي توجد فيه جذور عبقريته؛ وتمنع المحاكم الشيوعية **كل** أعماله، عقاباً للمتّهم على انحرافه الإيديولوجي (وبهذا الشكل مُنِعَ في البلدان الشيوعية لوكاش وسارتر مثلاً، حتى في نصوصهما القريبة من الشيوعية)؛ تتساءل صحيفة باريسية عام 1991 في نشوة ما بعد الشيوعية: «لماذا لم تزل شوارعنا تحمل أسماء بيكاسو وآراغون وإلوار وسارتر؟»؛ حاول البعض الإجابة: بسبب قيمة أعمالهم! لكن سارتر في محاكمته

لأوروبا قال ما تمثله تلك القيم: «إن قيمنا الغالية تفقد أجنحتها؛ فإذا نظرنا إليها من كثب؛ لن نجد بينها قيمة واحدة لم تتلطخ بالدم»؛ والقيم الملطَّخة بالدم لا تعود قيماً؛ فروح المحاكمة هي اختصار كلّ شيء إلى الأخلاق؛ وهي العدمية المطلقة إزاء كلّ ما هو عمل وفن ونتاج فني.

حتى قبل وصول المتطفلين لاعتقاله، يشاهد «ك» زوجين عجوزين ينظران إليه من المنزل المقابل «بفضول شديد الغرابة»؛ لذلك تدخل **الجوقة القديمة للبوابين** في اللعبة منذ البداية؛ ولم تكن أماليا في رواية **القصر** متهمة أو محكومة، لكن المعروف علناً أنّ المحكمة اللامرئية أساءت لها وهذا يكفي ليتجنَّبها كل القرويين من بعيد؛ لأنه حين تفرض المحكمة **نظام المحاكمة** على بلد، فإنّ الشعب كلّه ينضمّ إلى آليات المحاكمة ويزيد نفوذها مئة ضعف؛ وكل شخص يعرف أنه يمكن أن يُتَّهَمَ في أية لحظة، لذلك يجترّ مقدماً نقداً ذاتياً؛ النقد الذاتي: خضوع المُتَّهَم للمُتَّهِمْ؛ إنكارٌ لأناه؛ طريقة لإلغاء ذاته بوصفه فرداً؛ بعد الثورة الشيوعية عام 1948، شعرت فتاة تشيكية من أسرة ميسورة بالذنب للامتيازات التي حظيت بها في طفولتها وهي لا تستحقّها؛ وللتعبير عن توبتها، أصبحت شيوعية متحمِّسة إلى حدِّ أنها تبرأت من أبيها علناً؛ وها هي اليوم بعد اختفاء الشيوعية تعاني ثانية من حكم، وتشعر من جديد أنها مذنبة؛ بعد أنْ مرَّت بين رحى محاكمتين ونقدين ذاتيين، لم تخلف وراءها إلا الصحراء لحياة مقفرة؛ ومع أنه أعيدت لها في أثناء ذلك كل المنازل التي صودرت سابقاً من أبيها (المنبوذ)، إلا أنها ليست اليوم إلا كائناً مُلغى؛ ملغى مرتين؛ ملغى ذاتياً.

لأنه حين تُقام محاكمة فليس من أجل تحقيق العدل إنما لإفناء المتَّهم؛ وكما قال برود: من لا يحب أحداً ومن لا يعرف إلا الغزل، لا بد أن يموت؛ لذلك ذُبِحَ «ك»؛ وشُنِقَ بوخارين. وحتى حين تُقام محاكمة لأموات فذلك لكيّ تتمكن المحاكمة من إعدامهم مرة ثانية: بإحراق كتبهم؛ وإبعاد أسمائهم عن الكتب المدرسية؛ وتحطيم روائعهم؛ وتبديل أسماء الشوارع التي حملت أسماءهم.

المحاكمة ضد القرن

منذ ما يقارب السبعين عاماً، تعيش أوروبا تحت ظلّ المحاكمة. فكم متهماً من بين فناني هذا القرن المشهورين... لن أتكلم إلا عن أولئك الذين يمثلون شيئاً بالنسبة لي. هناك ابتداءً من عقد العشرينيات المطاردين من محكمة الأخلاق الثورية: بونين، أندرييف؛ ميرهولد، بيلنياك، فيبريك (موسيقي يهودي روسي، شهيد الفن الحديث المنسي؛ وقد تجرأ في مواجهة ستالين، على الدفاع عن الأوبرا المحكوم عليها لتشوستاكوفيتش؛ فدخل المعتقل؛ أتذكر مؤلفاته للبيانو التي كان يحب والدي أن يعزفها)، ماندلستام، هالاس (الشاعر المحبوب من لودفيك في رواية المزحة؛ المطارد بعد الموت لحزنه المعتبَر مناصرة للثورة المضادة). ثم هناك المطاردين من المحكمة النازية: بروخ (صورته على طاولة عملي وهو ينظر إليّ واضعاً غليونه في فمه)، شوينبرغ، ويرفل، بريخت، توماس وهينريش مان، موزيل، فانكورا (الكاتب التشيكي الذي أحبه حباً جماً)، برونو شولز. اختفت الإمبراطوريات التوتاليتارية مع

محاكماتها الدامية إلا أن روح **المحاكمة** بقيت كإرث، وهذه الروح هي التي تضبط الحسابات. على هذا النحو تعرض للمحاكمة: المتهمون بالتعاطف مع النازية ومناصرتها: هامسون، هايدغر (كل فكرة الانفصال التشيكي مدينة له، وعلى رأسهم باتوكا (Patocka))، ريتشارد شتراوس، غوتفرييد بن، فون دوديرة، دريو لاروشيل، سيلين (في عام 1992، بعد نصف قرن من الحرب، يرفض مسؤول ساخط أن يصنف منزله كنصب تاريخي)؛ أنصار موسوليني: بيرانديلو، مالابارت، مارينيتي، إيزرا بوند (احتجزه الجيش الأميركي طيلة أشهر في قفص، تحت شمس إيطاليا المحرقة، مثل حيوان؛ يعرض كريستيان دافيدسون، في محترفة في رويكجافيك، صورة كبيرة له: «تصاحبني هذه الصورة منذ خمسين عاماً إلى كلّ مكان أذهب إليه»)؛ أنصار السلم في ميونيخ: جيونو، ألان، موران، مونترلان، سان جون بيرس (عضو الوفد الفرنسي إلى ميونيخ الذي يشارك من كثب في إذلال وطني الأصلي)؛ ثم الشيوعيون وأنصارهم: ماياكوفسكي (من يتذكَّر اليوم أشعاره عن الحب ومجازاته الرائعة؟) غوركي، برنارد شو، بريخت (الذي يتعرض الآن لمحاكمة ثانية)، إيلوار (هذا الملاك المدمر الذي كان يزين توقيعه بصورة سيفين)، بيكاسو، ليجيه، آراغون (كيف يمكنني أن أنسى أنه مدَّ لي يد العون في لحظة عصيبة من حياتي؟)، نيزفال (اللوحة الزيتية التي رسمها لنفسه معلقة بجانب مكتبتي)، سارتر. بعض هؤلاء يتعرض لمحاكمة مزدوجة، فقد اتهموا في البداية بخيانة الثورة، وبعد ذلك اتهموا بسبب خدماتهم التي قدَّموها لها سابقاً: أندريه جيد (رمز الشرّ بالنسبة إلى البلدان الشيوعية السابقة)، بريتون، مالرو (اتهم بالأمس

أنه خان المثل الثورية، وقد يتهم غداً باعتناقها)، تيبور ديري (بعض مؤلفات هذا الكاتب المحظورة إثر مجزرة بودابست هي بالنسبة لي الإجابة **الأدبية** الكبرى، غير الدعائية، على الستالينية). أروع زهرة في هذا القرن، الفن الحديث لسنوات العشرينيات والثلاثينيات، اتهمت أيضاً ثلاث مرات: في البداية من المحكمة النازية باعتبارها **فناً منحطاً** (Entartete Kunst)؛ وبعد ذلك من المحكمة الشيوعية باعتبارها «شكلانية نخبوية غريبة عن الشعب»؛ وأخيراً من محكمة الرأسمالية المنتصرة باعتبارها فناً تبلّل بالأوهام الثورية.

كيف يمكن لشوفيني من روسيا السوفيتية، نظم أشعارٍ دعائية، وهو الذي سماه ستالين نفسه أنه «أعظم شاعر في عصرنا»، كيف يمكن لماياكوفسكي أن يبقى رغم ذلك شاعراً عظيماً، وواحداً من أكبر الشعراء؟ ألم يتهيأ الشعر الغنائي، تلك الآلهة التي لا تمسّ، بحماسته الفائقة ودموع الانفعال التي منعته أن يرى بوضوح العالم الخارجي، ألم يتهيأ ليصبح في يوم حاسمٍ تجميلاً للفظاعات و«خادماً لها عن طيب خاطر» (بودلير)؟ تلك الأسئلة التي سحرتني منذ خمسة وعشرين عاماً عندما كتبت رواية **الحياة هي مكان آخر**، الرواية التي يصبح فيها جاروميل خادماً متحمساً للنظام الستاليني وهو شاعر لم يبلغ العشرين. إنها **فضيحة** أن يكون المرء شاعراً حقيقياً ويلتصق في الوقت ذاته بفظاعة مؤكدة. بهذه الكلمة (فضيحة) يشير الفرنسيون إلى حدث غير مبرر، وغير مقبول، ويناقض المنطق ومع ذلك فهو حقيقي. لقد سعينا جميعاً بشكل لا شعوري للتهرب من الفضائح، والتصرف كما لو أنها لم توجد. لذلك نفضل أن نقول إن الشخصيات الثقافية الكبيرة المتورطة بفظائع قرننا كانت قذرة؛ هذا يبدو منطقياً، لكنه ليس

صحيحاً؛ ولو بدافع زهوهم ومعرفتهم بأنّ الآخرين يراقبونهم وينظرون إليهم ويحكمون عليهم، فإن الفنانين والفلاسفة حريصون جداً على أنْ يكونوا شرفاء وشجعان، وأن يكونوا إلى جانب الحقّ ومحقِّين. وهذا يجعل الفضيحة أيضاً لا تُطاق وأشدّ غموضاً. وإذا كنا لا نريد أن نغادر هذا القرن حمقى مثلما دخلناه، فيجب أن نتخلى عن الأخلاقية السهلة للمحاكمة ونفكِّر في هذه الفضيحة، نفكِّر بها حتى النهاية، حتى لو قادنا ذلك إلى إعادة طرح السؤال على كل اليقينيات التي لدينا عن الإنسان باعتباره إنساناً.

لكن امتثالية الرأي العام هي القوة التي انتصبت في محكمة، والمحكمة لا توجد حتى تضيع وقتها في الأفكار، إنما توجد كي تجري المحاكمات. وبالتدريج تتعمق هوّة الزمن بين القضاة والمتهمين، والأقل تجربة هو دوماً مَن يحكم على التجربة الأغنى. فغير الناضجين يحكمون على نهج سيلين المعتاد دون أن يدركوا أن روايات سيلين، بفضل هذا النهج المعتاد، تتضمن معرفة وجودية كان يمكن أن تجعلهم أكثر نضجاً لو فهموها. لأنّ سلطة الثقافة تكمن هنا: تحرر الرعب مُحَوِّلَة إياه إلى حكمة وجودية. وإذا نجحت روح المحاكمة في إلغاء ثقافة هذا القرن، فلن يبقى وراءنا إلا ذكرى فظائع غناها كورس أطفال.

الذين لا يمكنهم الشعور بالذنب يرقصون

الموسيقى المسماة (عادة وبغموض) روك تجتاح البيئة الصوتية للحياة اليومية منذ عشرين عاماً؛ فقد استولت على الناس في اللحظة

ذاتها التي تقيأ فيها القرن العشرون تاريخه باشمئزاز؛ لذلك يتسلط عليّ هذا السؤال: هل هذا التزامن فجائي؟ أم أنّ هناك معنىً متوارياً في هذا اللقاء بين المحاكمات النهائية للقرن والانخطاف بموسيقى الروك؟ هل يريد القرن العشرون بالغناء الصاخب الانخطافي أن ينسى نفسه؟ وأن ينسى طوباويته الغارقة في الرعب؟ وأن ينسى فنه؟ الفن الذي بدقَّته وتعقيده غير المُجدي، يثير الشعوب، ويسيء إلى الديمقراطية؟

الروك هي كلمة غامضة؛ لذلك أفضِّل أن أصف هذه الموسيقى التي أفكر فيها: أصوات إنسانية تعلو أصوات الآلات الموسيقية، والأصوات الحادة تتغلب على الأصوات الخفيضة؛ أما الديناميكية فهي بلا تناقضات ومستمرة في **الفورتيسيمو** الثابت الذي يحول الغناء إلى غناء مرتفع؛ وكما في موسيقى الجاز، الإيقاع يشدّد على الزمن الثاني للمقياس، لكن بشكل مقولب جداً وأكثر ضجيجاً؛ الهارموني واللحن تبسيطيان ويزيدان بهذا الشكل قوة الصوت، الذي هو التركيب الإبداعي الوحيد لهذه الموسيقى؛ بينما اللوازم المتكررة للنصف الأول من القرن كانت تتضمن ألحاناً تجعل الشعب المسكين يبكي (وتسحر التعبير الموسيقى الساخر لماهلر وسترافنسكي)، وموسيقى الروك مستثناة من إثم العاطفية؛ فهي ليست عاطفية، إنها انخطافية، وهي تمديد للحظة انخطاف واحدة؛ وما دام الانخطاف هو لحظة منتزعة من الزمن، لحظة قصيرة دون ذاكرة، لحظة محاطة بالنسيان، فليس لدى الموتيف اللحني فضاء لينمو، ولا ينفك يتكرر، دون تطور ودون خاتمة (الروك هي الموسيقى الوحيدة «الخفيفة» التي لا يسيطر فيها اللحن؛ والناس لا يتنغمون بألحان الروك).

أمر غريب: بفضل تقنية الإنتاج الصوتي، موسيقى الانخطاف

هذه تصدح بلا انقطاع وفي كل مكان، أي خارج الحالات الانخطافية. الصورة الصوتية للانخطاف أصبحت ديكوراً يومياً لتعبنا. وإذا كان هذا الانخطاف المبتذل لا يدعونا إلى أية عربدة أو أية تجربة صوفية، فماذا يريد أن يقول لنا؟ فلنقبله. ولنعتَدْ عليه. لنحترم المكان الرائع الذي يشغله. ولنلاحظ **الأخلاقية** التي يسنها.

أخلاقية الانخطاف هي نقيض أخلاقية المحاكمة؛ فبحجَّتها يفعل الناس ما يريدون: الآن، يمكن لأيّ شخص أن يمصّ إبهامه كما يحلو له منذ طفولته وحتى البكالوريا، وهذه الحرية لن يكون أحد مستعداً لرفضها؛ انظروا حولكم في الميترو؛ كل شخص سواء كان قاعداً أم واقفاً يضع إصبعاً في أحد فتحات وجهه؛ في أذنه أو فمه أو أنفه؛ لا أحد يشعر أنّ الآخر ينظر إليه، وكل واحد يحلم أن يكتب كتاباً يستطيع فيه أن يتحدث عن أناه الفذة والفريدة التي تنظف أنفه؛ لا أحد يسمع أحداً، والكل يكتب وكل واحد يكتب مثلما يرقص الروك: وحيداً ولنفسه ومنكمشاً على نفسه، ومنفذاً مع ذلك الحركات ذاتها التي يقوم بها الآخرون جميعاً. في هذا الوضع من **الأنانية المُوَحِّدَة**، لا يعود الشعور بالذنب يلعب الدور ذاته الذي كان يلعبه قديماً؛ المحاكم تعمل دوماً، لكنها مسحورة وحسب بالماضي؛ فلا تنظر إلا إلى منتصف القرن؛ ولا ترى إلا الأجيال المعمرة أو الأموات. كانت شخصيات كافكا تشعر بالذنب بسبب سلطة الأب؛ ولأن بطل **الحكم** يفقد حظوة والده يغرق في نهر؛ هذا الزمن تام: في عالم الروك، يتحمَّل الأب عبء الإثم هذا الذي يسوغه الجميع منذ زمن طويل. أما الذين لا يمكنهم الشعور بالإثم فيرقصون.

كان معاصرو روبرت موزيل معجبين بذكائه أكثر من كتبه؛ وحسب رأيهم، فقد كان عليه أن يكتب مقالات وليس روايات. ولدحض هذا الرأي يكفي أن نقدِّم هذا البرهان السلبي: اقرؤوا مقالات موزيل: إنها ثقيلة ومملَّة ودون سحر! لأن موزيل مفكر كبير في رواياته **فقط**. فتفكيره يحتاج إلى أن يتغذى على مواقف ملموسة لشخصية ملموسة؛ باختصار إنه **تفكير روائي**، وليس فلسفياً.

إنّ كل أول فصل من الأجزاء الثمانية عشر لرواية **توم جونز** لمؤلفها فيلدنغ هو عبارة عن مقالة قصيرة. وقد حذفها كلها المترجم الفرنسي في القرن الثامن عشر، بلا قيد أو شرط، مدعياً أنها لا تتوافق مع الذوق الفرنسي. كما أن تورغينيف كان يلوم تولستوي على الفقرات المكتوبة بشكل مقالات التي تعالج فلسفة التاريخ في رواية **الحرب والسلام**. بدأ تولستوي يشك في نفسه، وتحت ضغط النصائح حذف هذه الفقرات في الطبعة الثالثة للرواية. ولحسن الحظ أعاد ضمها فيما بعد.

يوجد تأمل روائي مثلما يوجد حوار وفعل روائيان. التأملات الطويلة في رواية **الحرب والسلام** لا يمكن تصوّرها خارج الرواية، في مجلة علمية مثلاً. بسبب لغتها المليئة، بالتأكيد، بالتشابيه والمجازات الساذجة عمداً. وعلى الأخص لأن تولستوي وهو يتكلم عن التاريخ لا يهتم، كما يفعل المؤرخ، بالوصف الدقيق للأحداث ونتائجها على الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، وبتقييم دور

هذا الشخص أو ذاك. . . إلخ؛ إنه يهتم بالتاريخ بوصفه **بُعداً جديداً للوجود الإنساني**.

أصبح التاريخ تجربة ملموسة في بداية القرن التاسع عشر، خلال حروب نابليون التي تتحدث عنها رواية **الحرب والسلام**؛ هذه الحروب الصادمة أفهمت كلّ أوروبي أن العالم حوله يوجد في تغيُّر مستمر يتدخل في حياته، يُحولها ويُبقيها متحركة. قبل القرن التاسع عشر، كانت الحروب والانتفاضات تعتبر كالكوارث الطبيعية، كالطاعون أو الهزات الأرضية. لم يلاحظ الناس في الأحداث التاريخية وحدة أو استمرارية ولم يفكروا أن بالإمكان تعديل مسارهم. جاك القدري عند ديدرو يلتحق بفيالق الجيش، يُصاب بجرح بليغ في معركة؛ ستتأثر كل حياته بذلك، إذ سيعرج حتى نهايتها، لكن الرواية لا تأتي على ذكر المعركة المقصودة. ولماذا تذكرها؟ كل الحروب كانت متشابهة. واللحظة التاريخية في روايات القرن الثامن عشر لا تتحدد إلا بشكل تقريبي. ومع بداية القرن التاسع عشر فقط، انطلاقاً من سكوت وبلزاك، لم تعُد جميع الحروب متشابهة وغدت الشخصيات الروائية تعيش في زمن مُؤَرَّخ له بدقة.

يعود تولستوي إلى حروب نابليون متقهقراً خمسين عاماً إلى الوراء. في حالته، لا ينضوي الإدراك الجديد للتاريخ فقط في بنية الرواية التي أصبحت قادرة أكثر فأكثر على التقاط الطابع التاريخي للأحداث المروية (في الحوارات وعبر الوصف)؛ فما يهمه في المقام الأول هو علاقة الإنسان بالتاريخ (قدرته على السيطرة عليه أو الإفلات منه، قدرته على التحرر منه أو عدم التحرر) ويتصدى لهذه

المشكلة مباشرة باعتبارها **ثيمة** روايته، الثيمة التي يسبرها بكل الوسائل، بما في ذلك التأمل الروائي.

يجادل تولستوي ضد الفكرة القائلة بأن التاريخ تصنعه إرادة الشخصيات العظيمة وعقلها. حسب رأيه، التاريخ يصنع نفسه بنفسه، خاضعاً لقوانينه الخاصة التي تبقى مع ذلك مبهمة بالنسبة إلى الإنسان. فالشخصيات العظيمة «هي **أدوات لا واعية** للتاريخ، تنجز عملاً يظلّ **معناه خفياً عليها**». وبعد ذلك يقول: «تُرغم العناية الإلهية كلّ واحدة من تلك الشخصيات على التعاضد، وهي تتابع في الوقت ذاته أهدافها الشخصية، لبلوغ نتيجة وحيدة وعظيمة، ليس لدى أيّ واحد منهم **أدنى فكرة عنها**، سواء نابليون أو ألكسندر أو حتى أي شخص فاعل أدنى منهما». ويضيف: «يعيش الإنسان لذاته بشكل واعٍ، لكنه يشارك **بشكل غير واعٍ** في متابعة الأهداف التاريخية للإنسانية جمعاء». ثم يأتي هذا الاستنتاج: «**التاريخ هو الحياة اللاواعية، العامة الجماعية للجنس البشري...**» (أنا الذي أشدد على الصيغ المفتاحية).

بهذا التصور للتاريخ، يرسم تولستوي الفضاء الميتافيزيقي الذي تتحرك فيه شخصياته. تتقدم هذه الشخصيات في حياتها، وهي لا تعرف معنى التاريخ أو مساره المستقبلي، ولا تعرف حتى المعنى الموضوعي لأفعالها (التي تشارك بها «لاشعورياً» في الأحداث التي «يخفى معناها عليها»)، مثلما يتقدم شخص **في الضباب**. أقول ضباباً، وليس ظلمة. في الظلمة، لا يرى المرء شيئاً، فهو أعمى وتحت رحمتها وليس حراً. أما في الضباب فهو حرّ، لكنها حرية الشخص الذي يوجد في الضباب: يرى على مسافة خمسين متراً

أمامه، ويستطيع أن يميز بوضوح ملامح مُحَدِّثه، وبوسعه أن يستمتع بجمال الأشجار المنتصبة على طرفي الطريق، وحتى أنْ يلاحظ ما يجري قربه، ويستجيب له.

الإنسان هو من يتقدم في الضباب، لكنه حين ينظر إلى الوراء ليحكم على أناس الماضي فإنه لا يرى أي ضباب يغمر طريقهم. من حاضره، الذي كان مستقبلهم البعيد، سيبدو له طريقهم واضحاً تماماً ومرئياً في كل امتداده. عندما ينظر الإنسان إلى الوراء، يرى الطريق ويرى الناس الذي يتقدمونه، يرى أخطاءهم، لكن الضباب لم يعد موجوداً. ومع ذلك، هايدغر، ماياكوفسكي، آراغون، عزرا باوند، غوركي، غوتفرييد بن، سان جون بيرس، جيونو، كانوا جميعاً يمشون في الضباب، وقد يتساءل المرء: من هو الأشد عمى؟ ماياكوفسكي الذي لم يكن يعرف وهو ينظم قصيدته عن لينين، إلام ستفضي اللينينية؟ أم نحن الذي نحاكمه بالعودة عشرات السنين إلى الوراء من دون أن نرى الضباب الذي كان يغمره؟

يُشكل الأعمى ماياكوفسكي جزءاً من الشرط الإنساني الأزلي.

أن لا نرى الضباب يغمر طريق ماياكوفسكي، لهو نسيانٌ لما يكونه الإنسان، ونسيان لما نكونه نحن أنفسنا.

الجزء التاسع

عزيزي، أنت لست في بيتك

1

في السنوات الأخيرة من حياته، قرر سترافنسكي أن يجمع عمله كله في مجموعة كبيرة من الأسطوانات يقوم شخصياً بأدائها، سواء بوصفه عازف بيانو أو قائد أوركستر، كي توجد نسخة صوتية مرخَّص بها من قبله لكلّ عمله الموسيقي. ولقد أثارت هذه الرغبة في أن يقوم هو نفسه بدور المنفذ رد فعل غاضب دوماً: بأية حدّة أراد أرنست أنسرميه، أنْ يسخر منه في كتابه الصادر عام 1961: عندما يقود سترافنسكي الأوركسترا، يجتاحه «هلع شديد حتى إنه يضغط مِقْرَأَهُ المنصوب فوق المنصّة بشدة خشية السقوط، حتى إنه لا يستطيع أن يرفع بصره عن النوتة الموسيقية التي يحفظها عن ظهر قلب، وحتى إنه يحسب الوقت!»؛ إنه يؤدي موسيقاه «حرفياً وبطاعة العبد»؛ «في تأديته لموسيقاه يغادره كل الفرح».

لِمَ هذه السخرية؟

أفتح رسائل سترافنسكي: تبدأ مراسلاته مع أنسرميه في عام 1914؛ توجد مئة وست وأربعون رسالة لسترافنسكي: عزيزي أنسرميه، عزيزي، صديقي العزيز، عزيزي أرنست؛ لا يوجد أيّ ظل لتوتر، ثم فجأة، رسالة كقصف الرعد:

«باريس، 14 تشرين الأول (أكتوبر) 1937:

على جناح السرعة، عزيزي،

لا يوجد أي سبب للقيام باقتطاع أجزاء من **لعبة الورق** التي تعزفها في الحفلات الموسيقية (...) المقطوعات من هذا النوع هي سلسلة متتابعة من الرقصات التي لها شكل سمفوني على نحو صارم ودقيق، والتي لا تتطلب أيّ شرح ينبغي تقديمه للجمهور، لأنه لا يوجد فيها أية عناصر وصفية، مُوَضِّحَة للفعل المسرحي، والتي يمكن أن تعيق النمو السمفوني للأجزاء الموسيقية التي تتعاقب وتتلاحق.

وحينما تخطر في ذهنك هذه الفكرة الغريبة في الطلب مني أن أقوم باقتطاع أجزاء منها، فما ذلك إلّا لأن سلسلة الأجزاء المكوّنة **للعبة الورق** تبدو لك أنت شخصياً مملة قليلاً. ولا أستطيع حقاً فعل شيء في هذه الحال. إلا أنّ ما يدهشني على الأخص، هو أنك تحاول إقناعي أنا بأنْ أقوم بهذه الاقتطاعات، أنا الذي قدتُ عزف هذه المقطوعة منذ فترة قصيرة في فينيسيا (البندقية) وكنت أخبرتك بأية غبطة استقبلها الجمهور هناك. إما أنك قد نسيت ما قلته لك، وإما أنك لا تقيم وزناً كبيراً لملاحظاتي ولحسي النقدي. من جهة أخرى فأنا لا أعتقد حقاً أن جمهورك أقل ذكاء من جمهور البندقية.

وممّا يدعو للتفكير، أنك أنت من يقترح أن أجتزئ من مؤلفي، مع كلّ ما سيلحقه من تشويه، ليغدو مفهوماً أكثر للناس، - أنت الذي لم يخالجك أدنى خوف من هذا الجمهور وأنت تعزف له عملاً يشكِّل مخاطرة كبيرة من زاوية النجاح وفهم المستمعين له مثل **سمفونية الآلات النفخية**!

لا أستطيع إذن أن أدعك تقوم باقتطاعات من لعبة الورق؛ وأرى أنّ من الأفضل أن لا تعزفها على مضض منك.

ليس لديَّ ما أضيفه، وبذلك أختم النقاش».

أجاب أنسرميه في 15 تشرين الأول (أكتوبر)

«أسألك فقط إنْ كنت تسمح لي باجتزاء مقطع صغير من المارش بدءاً من المقياس الثاني لـ 45 إلى المقياس الثاني لـ 58».

جاء ردّ سترافنسكي في 19 تشرين الأول:

«(. . .) أنا آسف، لكني لا أستطيع موافقتك على أي اقتطاع في لعبة الورق.

إنّ الاقتطاع الأخرق الذي تطلبه مني يبتر ويُشَوِّه المارش الصغير الذي له شكله ومعناه البنيوي ضمن العمل بمجمله (المعنى البنيوي الذي تزعم الدفاع عنه). إنك تقتطع المارش فقط لأن قسمه المتوسط وبسطه يعجبانك أقلّ من بقية العمل. وبرأيي فإنَّ هذا ليس سبباً كافياً وأودّ أن أقول لك «لكنك لست في بيتك، يا عزيزي» وأنا لم أقُل لكَ قط: «اسمع، إنك تملك عملي الموسيقي ولك أن تفعل به ما يحلو لك»

أكرِّر على مسمعك مجدداً: إمّا أن تعزف لعبة الورق كما هي أو لا تعزفها البتة.

يبدو أنك لم تفهم أن رسالتي التي بعثتها لك في 14 تشرين الأول كانت قاطعة بخصوص هذا الموضوع».

بعد ذلك تبادلا عدة رسائل مقتضبة وباردة. في عام 1961، نشر أنسرميه في سويسرا مجلداً كبيراً في الموسيقى يتضمن فصلاً

طويلاً يهاجم فيه برودة موسيقى سترافنسكي وجمودها (وعدم كفاءته في قيادة الأوركسترا). وفي عام 1966 فقط (بعد مرور 29 عاماً على خلافهما) يمكننا أن نقرأ هذه الرسالة الجوابية المقتضبة التي أرسلها سترافنسكي رداً على رسالة تصالحية من أنسرميه:

«عزيزي أنسرميه،

لَمَسَتْ رسالتك مشاعري في الصميم. كلانا بلغنا عمراً أكبر من أن لا نفكِّر بآخر أيامنا؛ ولا أريد أن أنهي هذه الأيام تحت وطأة العداوة المرهقة».

إنها لصيغة عريقة لوضع عريق: غالباً ما يقوم الأصدقاء الذين غدر أحدهم بالآخر بإيقاف العداوة بينهم ببرود وهدوء من دون أن يصبحوا أصدقاء ثانية.
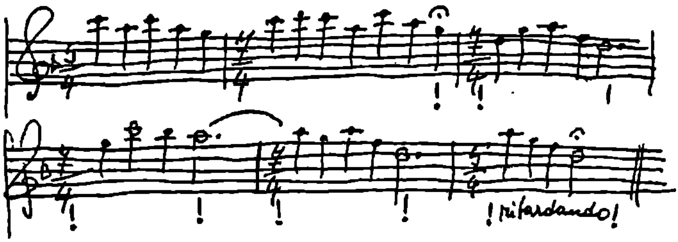
سبب الخلاف الذي فَجَّرَ الصداقة هو أمر واضح: إنها حقوق المؤلف سترافنسكي، حقوق المؤلف المسماة **حقوقاً أخلاقية**؛ غضب المؤلف الذي لا يطيق أن يمسّ أحد عمله؛ وهو من جهة أخرى، غضب المؤدي الذي لا يتحمّل عجرفة المؤلف، فيحاول أن يحدّ من قوّته وسطوته.

2

أستمع إلى أضحية الربيع بتأدية ليونارد بيرنشتاين؛ فأرتاب بالمقطع الغنائي الشهير في الرقصات الربيعية الدائرية؛ أفتح النوتة الموسيقية:



فتغدو في أداء بيرنشتاين:



تكمن الفتنة المستجدّة في مقطع سترافنسكي، في التوتر بين غنائية اللحن والإيقاع الآلي والشاذ على نحو غريب في الوقت نفسه؛ وإذا لم يُراقب هذا الإيقاع بدقة، مع توقيت مضبوط، وإذا أجري عليه روباتو[1]، وإذا أطلنا زمن العلامة الموسيقية الأخيرة في نهاية كلّ جملة موسيقية (وهو ما فعله بيرنشتاين)، فإنّ التوتر يختفي، ويصبح المقطع الموسيقي مبتذلاً.

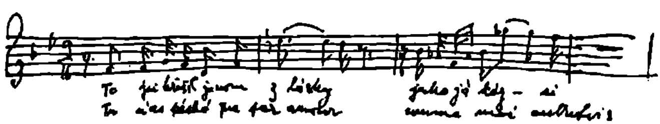
أفكِّر في تهكُّم أنسيرميه. وأفضلُ مئة مرة الأداء الدقيق لسترافينسكي، حتى لو «ثَبَّتَ مقرأه إلى المنصة خشية أن يسقط وعَدَّ الزمن».

(1) روباتو: تغيير زمن العلامة الموسيقية.

3
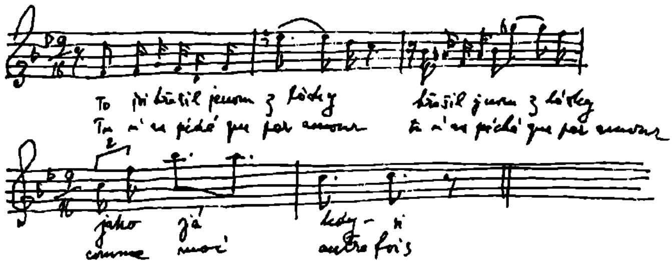
في دراسته المكرَّسة لياناتشيك، يتوقف ياروسلاف فوجل، وهو نفسه قائد أوركسترا، عند اللمسات التي أضافها كوفاروفيك لمؤلف **يانوفا** الموسيقي. فيستحسنُها ويدافع عنها. وهذا موقف مثير للدهشة؛ لأنه حتى لو كانت لمسات كوفاروفيك مؤثرة وجميلة ومناسبة، فإنها مرفوضة من حيث المبدأ، كما أن فكرة التحكيم ذاتها ما بين نسخة المؤلف ونسخة مُعَدِّلِه (مراقبة، مكيفة) هي فكرة باطلة. لا ريب أبداً أنه يمكن كتابة هذه العبارة أو تلك بشكل أفضل في **البحث عن المفقود**، لكن أين يمكننا أن نجد ذلك الأحمق الذي يريد قراءة بروست المُحَسَّن؟

علاوة على ذلك، فإن لمسات كوفاروفيك هي أيّ شيء إلا أن تكون جميلة ومناسبة. يستشهد فوجل، كبُرهان على صحة رأيه، بالمشهد الأخير الذي تلفي فيه يانوفا نفسها وحيدة مع لاكا، بعد اكتشافها لمقتل طفلها، وبعد اعتقال زوجة أبيها. كان لاكا، بسبب غيرته من ستيفا، قد شَجَّ وجه يانوفا انتقاماً، فيما مضى؛ أما الآن فإن يانوفا تسامحه: الحب هو ما جعله يشج وجهها؛ والحب هو ما جعلها تأثم أيضاً:



هذه الـ «مثلي أنا فيما مضى»، وهي تلميح إلى حبها لستيفا، تُغَنَّى بسرعة كبيرة، وكأنها صرخة خاطفة، على علامات موسيقية

حادة تتصاعد ثم تنقطع؛ كما لو أنّ يانوفا تتذكر شيئاً تريد نسيانه فوراً. أما كوفاروفيك فقد وسع لحن هذا المقطع («جعله مرحاً»، كما يقول فوجل)، فَحَوَّلَهُ على هذا النحو:



يقول فوجل: ألَمْ يصبح غناء يانوفا أجمل بريشة كوفاروفيك؟ وفي الوقت نفسه ألم يبقَ للغناء طابع ياناتشيك تماماً؟ بلى، إذا أراد المرء أن يحاكي ياناتشيك، فليس بوسعه أن يفعل أجمل من ذلك. وهذا لا يمنع أنّ اللحن المضاف مجرَّد سخافة. إذ بينما تتذكر يانوفا، عند ياناتشيك، بسرعة وبخوف مكبوت «إثمها»، نجدها، عند كوفاروفيك تحنُّ إلى هذه الذكرى، وتتمهَّل في تذكُّرها وهي متأثرة بها (يطيل غناؤها الكلمات: الحب، وأنا، وفيما مضى). وهكذا تغني أمام لاكا حنينها إلى ستيفا، خصم لاكا، تغني حبها لستيفا الذي تسبب في كلّ تعاستها! كيف أمكن لفوجل، المؤيد المولع بياناتشيك، أن يدافع عن هذا الهراء من الناحية النفسية؟ كيف أمكنه أن يقرّ ذلك، وهو يعرف أن ثورة ياناتشيك الجمالية قائمة بالضبط على رفضها لانعدام الواقعية النفسية السائدة عملياً في فن الأوبرا؟

كيف يمكن أن نحب أحدهم حباً نُسيء معه فهمه في الوقت نفسه؟

ومع ذلك، فإن فوجل مصيب في هذا الأمر: إن لمسات كوفاروفيك إذ جعلت الأوبرا تقليدية أكثر قليلاً، فإنها ساهمت في نجاحها. «دعنا نشوهك قليلاً، يا معلم، ولسوف يحبك الناس»، لكن تأتي اللحظة التي يرفض فيها المعلّم أن يكون محبوباً مقابل هذا الثمن ويفضِّل أن يكون مكروهاً ومفهوماً.

ما هي الوسائل التي يملكها مؤلف ليكون مفهوماً كما هو؟ لم تكن هذه الوسائل كثيرة، بالنسبة إلى هيرمان بروخ في فترة الثلاثينيات في النمسا المحتلة من ألمانيا الفاشية، ولا في عزلة منفاه لاحقاً: عدة محاضرات، عرض فيها مفهومه الجمالي للرواية؛ ثم مجموعة من الرسائل بعثها إلى أصدقائه، إلى قرائه، إلى ناشريه، إلى مترجميه؛ ولم يهمل حتى أن يكون مهتماً، مثلاً، بما يُكتب على أغلفة كتبه. في إحدى رسائله إلى ناشره، يحتج على التقديم المقترح نشره على الغلاف لروايته **السائرون نياماً** الذي يضعها في مقارنة مع الكاتبين هوغو فون هوفمانستان وإيتالو سفيفو. ويقدم اقتراحاً بديلاً: أن يوضع بالتوازي مع جويس وأندريه جيد.

لنتوقف عند هذا الاقتراح: ما هو الفرق حقاً بين سياق بروخ - سفيفو- هوفمانستال وسياق بروخ - جويس - جيد؟ إن السياق الأول **أدبي** بالمعنى الواسع والمبهم للكلمة؛ السياق الثاني **روائي** على نحو خاص (ينسب بروخ روايته إلى رواية أندريه جيد **مزيفو النقود**). السياق الأول **سياق ضيق**، أي محلي، ينتمي إلى وسط أوروبا. الثاني **سياق واسع**، أي أنه سياق عالمي، كوني. وإذ يضع

نفسه إلى جانب جويس وجيد، فإن بروخ يصر على أن تُفْهَم روايته ضمن سياق **الرواية الأوروبية**؛ ويدرك أن روايته **السائرون نياماً**، مثلها مثل **عوليس** و**مزيفو النقود**، هي عمل يُثَوِّر الشكل الروائي، ويخلق جمالية أخرى للرواية، وأن هذا لا يمكن فهمه إلا على خلفية تاريخ **الرواية بما هي كذلك**.

إن مطلب بروخ مطلب مشروع لكل عمل هام. وأنا لن أمل من التكرار أن: قيمة ومعنى عمل فني يمكن تثمينها فقط ضمن السياق العالمي الواسع. وتغدو هذه الحقيقة ملحة على نحو خاص بالنسبة إلى الفنان الذي يجد نفسه في عزلة نسبية. إن السريالي الفرنسي، والكاتب بأسلوب «الرواية الجديدة»، والكاتب الطبيعي في القرن التاسع عشر، كل هؤلاء حملهم جيلٌ ما، حملتهم حركة معروفة عالمياً، وقد سبق انتشار برنامجها الجمالي أعمالهم. أما غومبروفيتش، فأين هو موقعه؟ وكيف تُفهم جماليته؟

هجر غومبروفيتش وطنه عام 1939، وهو في الخامسة والثلاثين من عمره. وحمل معه كجزء من هويته الفنية كتاباً واحداً هو روايته العبقرية، **فيرديدوركه**، المعروفة قليلاً في بولونيا، والمجهولة تماماً في الخارج. استقر غومبروفيتش في الأرجنتين بعيداً عن أوروبا. وعاش في عزلة يصعب تخيلها. ولم يقترب منه أي من كتاب أميركا اللاتينية الكبار. أما المهاجرون البولونيون المعادون للشيوعية فقد أبدوا قليلاً من الاهتمام بفنه. وخلال أربعة عشر عاماً بقي حاله على ما هو عليه دون تغيير، وفي عام 1953 شرع في كتابة **يومياته** ونشرها. ولم يضمِّنها شيئاً من حياته، فهي قبل كل شيء بيان حول موقفه وشرح ذاتي خالد فلسفياً وجمالياً، وموجز عن «استراتيجيته»،

أو بصيغة أفضل: إنها وصيته؛ دون أن يعني ذلك أنه فكر وقتها بموته: لقد أراد أن يملي فهمه الخاص لنفسه وعمله بوصفه رغبته الأخيرة والنهائية.

يحدِّد غومبروفيتش موقعه من خلال ثلاثة مواقف رفض رئيسة: رفضه الإذعان لالتزام المهاجرين البولونيين السياسي (ليس لأنه متعاطف مع النظام الشيوعي، بل لأنه يمقت مبدأ الفن الملتزم)؛ رفضه للتقاليد البولونية (حسب رأيه، يمكن للمرء أن يقدم شيئاً نافعاً لبولونيا، بمعارضته لكل ما هو «بولوني»، وبخلخلة إرثها الرومانتيكي الثقيل الوطأة)؛ وأخيراً رفضه لحداثة الستينيات الغربية، هذه الحداثة العقيمة، «غير الوفية للواقع»، والمشلولة في فن الرواية، الجامعية، والنفاجية، والمنشغلة بجعلها موضوعاً للتنظيرات الذاتية (ليس معنى ذلك أن غومبروفيتش أقل حداثة، إنما له حداثة مغايرة). وهذا «البند الثالث من الوصية» على الأخص هو البند الهام والحاسم وهو الذي يُساء فهمه بعناد في الوقت نفسه.

نشرت رواية **فرديدوركه** عام 1937، قبل سنة من صدور رواية **الغثيان**، لكن، ولأن غومبروفيتش مغمور وسارتر مشهور، فإن رواية **الغثيان** قد خطفت تقريباً المكان الذي تستحقه رواية غومبروفيتش في تاريخ الرواية. وبينما تتنكر الفلسفة الوجودية بزي رواية في **الغثيان** (كما لو أن أستاذاً قرَّر أن يقدِّم درسه في شكل رواية، كي يسلي طلابه الذين أخذهم النعاس)، فإن غومبروفيتش قد كتب رواية حقيقية تعيد الارتباط مع التقاليد القديمة للرواية الكوميدية (بالمعنى الموجود عند رابليه، وسرفانتس وفيلدنغ) حتى إن القضايا الوجودية تظهر في روايته في جو غير جدي ومضحك.

إن رواية **فيرديدوركه** هي واحدة من تلك الأعمال الفنية العظيمة (مع **السائرون نياماً**، و**إنسان بلا سمات**) التي تدشن ما أسميته «بالشوط الثالث» من تاريخ الرواية، وذلك بإحيائها للتجربة المنسية المنتمية للرواية السابقة على بلزاك وباستيلائها على ميادين أُعْتُبِرَتْ حتى وقت قريب وقفاً على الفلسفة. ولأن رواية **الغثيان** وليس رواية **فيرديدوركه** قد أصبحت هي النموذج لهذا الاتجاه الجديد، فقد كان له مجموعة من النتائج المؤسفة: تمَّ تزاوج الفلسفة مع الرواية في جوٍّ من الضجر المتبادل. ثم إنّ اكتشاف أعمال غومبروفيتش وأعمال بروخ وموزيل (وأعمال كافكا، بالتأكيد) بعد ولادتها بعشرين أو ثلاثين عاماً، أفقدها القوة الضرورية لجذب جيل معين وخلق حركةٍ أدبية؛ ثم إنّ تفسير هذه الأعمال من قِبَل مدرسة أدبية أخرى لها قيم جمالية مغايرة، جعل هذه الأعمال محترمة ومحبوبة أيضاً، لكنها غير مفهومة، إلى حدّ أنّ أكبر انعطافة في تاريخ الرواية في عصرنا قد مرَّت دون أن ينتبه أحد لحدوثها.

5

هذه حال ياناتشيك كما سبق أن ذكرت. قدّم له ماكس برود العون كما قدمه لكافكا: بحماسة نزيهة. لنعترف له بهذا الفضل: قدم العون لفنانين عظيمين عاشا سابقاً في مسقط رأسي. كافكا وياناتشيك: كلاهما محتقران؛ كلاهما ذوي جمالية يصعب التقاطها؛ كلاهما ضحايا دناءة وسطهم. كانت براغ تمثل بالنسبة إلى كافكا عقبة كبيرة. فقد انعزل فيها عن العالم الأدبي وعن

الافتتاحيات الألمانية، وكان هذا قدره. ولم يهتم الناشرون بهذا المؤلف الذي لا يكادون يعرفونه شخصياً. يخصِّص جواكيم أنسيلد، ابن ناشر ألماني كبير، يخصص كتاباً لهذه المشكلة ويبرهن أن السبب المرجح (أجد هذه الفكرة واقعية جداً) لعدم إكمال كافكا بعض الروايات هو أن أحداً لم يطلبها منه. لأن المؤلف إذا لم يتفاءل تفاؤلاً ملموساً بنشر مخطوطه، فلا شيء يحفزه على وضع اللمسات الأخيرة عليه، ولا شيء يمنعه من إبعاده مؤقتاً عن طاولته ووضع شيء آخر عليها.

لم تكن براغ بالنسبة إلى الألمان إلا مدينة ريفية مثل مدينة برنو بالنسبة إلى التشيكيين. لذلك كان كافكا وياناتشيك ريفيين. وبينما كان كافكا شبه مجهول في بلد يُعْتَبر سكانه غرباء بالنسبة له، فإن ياناتشيك كان في البلد ذاته منبوذاً من أبناء وطنه.

من يريد أن يفهم القصور الجمالي لمؤسس العلم الكافكاوي فعليه أن يقرأ دراسته عن ياناتشيك. وهي دراسة متحمِّسة، وبالتأكيد ساعدت كثيراً المعلم المنبوذ، لكن يا لها من دراسة ضعيفة وساذجة! بكلماتها الكبيرة، الكون، الغرام، التعاطف، أُهينت وأُذلت موسيقى إلهية، ونفسٌ مفرطة الحساسية، نفسٌ حنون، نفسٌ حالمة، وبلا أدنى تحليل بنيوي، وبلا أدنى محاولة للإمساك بالجمالية الملموسة لموسيقى ياناتشيك. ومع أن برود يعرف مقدار كُره علم الموسيقى في براغ للمؤلف الموسيقي الريفي، أراد أن يبرهن أن ياناتشيك هو جزء من التقليد الوطني وأنه جدير تماماً بالسميتانا العظيم (Smetana)، معشوق الإيديولوجيا الوطنية التشيكية. فترك نفسه يغرق في ذلك الجدل التشيكي، الريفي، القصير النظر، إلى درجة أنّ

موسيقى العالم كلها غابت عن كتابه، وأنه من بين جميع المؤلفين الموسيقيين في كلّ الأزمنة، لم يبق مذكوراً فيه إلا السميتانا وحده.

آه، ماكس، يا ماكس! يجب ألا تندفع أبداً إلى أرض الخصم! لن تجد هناك إلا حشداً معادياً، وحكاماً مرتشين! لم يستفد برود من أنه ليس تشيكياً ليضع ياناتشيك في السياق الكبير، السياق العالمي للموسيقى الأوروبية، السياق الوحيد الذي يمكن فيه الدفاع عنه ويكون مفهوماً؛ احتجزه ثانية في أفقه الوطني، وحذفه من الموسيقى الحديثة، ورسَّخ عزلته. تلتصق التأويلات الأولى بنتاجه، ولن يتخلص منها. ومثلما أنّ فكرة برود بخصوص كافكا ستبقى إلى الأبد محسوسة في كل الأدب، كذلك سيتألم ياناتشيك إلى الأبد ممّا فرضه عليه أبناء وطنه بتحويله إلى ريفي وهو ما أكَّده برود.

برود شخص غريب الأطوار. فقد أحبّ ياناتشيك؛ دون أن توجِّهه أية فكرة مسبقة، إلا روح العدالة؛ أحبَّه لأصله وفنه. لكنه لم يفهم هذا الفن.

لن أصل أبداً إلى اكتشاف سر برود وكافكا؟ كيف فَكَّرَ بذلك السر؟ يروي في مذكراته عام 1911: ذات يوم، ذهب كلاهما للقاء الرسام التكعيبي فيلي نوفاك الذي أنجز لتوه مجموعة صور شخصية لبرود بالطباعة الحجرية؛ وعلى طريقة بيكاسو، كان الرسم الأول أميناً، بينما الرسوم الأخرى، كما يقول كافكا، ازدادت بُعداً عن النموذج لتصل إلى التجريد الفائق. كان برود متضايقاً؛ فهو لم يحب هذه الرسوم، ما عدا الرسم الأول، الواقعي، الذي أعجبه كثيراً لأنه، كما يعلِّق كافكا بتهكم لطيف، «علاوة على تشابه الرسم مع ملامحه، كان يحمل حول الفم والعينين ملامح نبيلة وهادئة...».

أساء برود فهم التكعيبية مثلما أساء فهم كافكا وياناتشيك. وهو يبذل ما بوسعه ليحرِّرهما من عزلتهما الاجتماعية، أكد **انعزالهما الجمالي**. لأنّ إخلاصه لهما كان يعني: حتى الشخص الذي أحبهما، والذي كان أفضل من استعد لفهمهما، ظلّ غريباً عن فنهما.

6

فوجئت دوماً بالدهشة التي يثيرها قرار كافكا (المزعوم) بإتلاف كل نتاجه. كأنّ مثل هذا القرار مُحَالٌ ببداهة. كأنه لا يمكن أن يكون لدى مؤلف أسباب كافية ليصحب نتاجه معه في رحلته الأخيرة.

قد يحدث في الحقيقة أن يكتشف في لحظة الموازنة الختامية أنه يكره كتبه. وأنه لا يريد أن يخلِّف وراءه هذا الأثر المحزن عن إخفاقه. أعرف، أعرف، ستردّون عليه بأنه يخدع نفسه، وأنه يرزح تحت وطأة اكتئاب مرضي، لكن لا معنى لنصائحكم. فهو الذي عن مسكنه في نتاجه، ولست أنت يا عزيزي!

سببٌ آخر مقبول: يحبّ المؤلف دوماً نتاجه لكنه لا يحب العالم. لا يستطيع أن يحتمل فكرة تركه هنا تحت رحمة المستقبل الذي يجده مقيتاً.

وأيضاً حالة أخرى مهمة: يحب المؤلف دوماً نتاجه ولا يهتم حتى بمستقبل العالم، لكنه بعد أن حاز على تجاربه الشخصية مع الجمهور، أدرك (vanitas vanitatum) **المظهر الفارغ المتبجح**

للفن، اللافهم المحتوم الذي هو قدره، اللافهم (ليس بتبخيس القيمة، فأنا لا أتحدث عن المتباهين) الذي عانى منه خلال حياته والذي لا يريد أن يتألم منه بعد مماته. (فضلاً عن ذلك، ربما قصر الحياة فقط هو الذي يمنع الفنانين عن التفهم العميق لغرور عملهم وعن تنظيم النسيان في الوقت المناسب وعن نتاجهم وعن أنفسهم).

كل ما سبق أليس أسباباً مشروعة؟ بلى. مع ذلك، فهي ليست أسباب كافكا: كان يعي قيمة ما يكتب؛ ولم يكن لديه كره معلَنٌ تجاه العالم؛ ولأنه صغير السن وشبه مجهول، لم تكن لديه تجارب سيئة مع الجمهور، ولا أية تجربة تقريباً.

7

وصية كافكا: ليست وصية بالمعنى القانوني تماماً؛ كتبها في رسالتين شخصيتين؛ وحتى ليست رسائل بمعنى الكلمة لأنها لم تُرسل بالبريد أبداً. وجدهما برود، مُنَفِّذُ وصية كافكا، بعد موت صديقه، في عام 1924 في درج مع كومة أوراق أخرى: إحداها، مكتوبة بالحبر، ومطوية مع عنوان برود، والأخرى مفصَّلة أكثر، مكتوبة بقلم رصاص. **في ملحق الطبعة الأولى للمحاكمة**، يشرح برود: «... في عام 1921، قلتُ لصديقي إنني كتبت وصية أرجوه فيها أن يتلف بعض الأشياء (dieses und jenes vernichten)، وأن يراجع بعضها الآخر... إلخ. بهذا الشأن قال لي كافكا وهو يُظهر لي الورقة المكتوبة بالحبر التي وجدتها فيما بعد في مكتبه: «وصيتي الشخصية في غاية البساطة: أرجوك أن تحرق كل شيء». وأذكر

جيداً أيضاً الردّ الذي أجبته به: «(. . .) أُخبركَ سلفاً بأنني لن أفعل ذلك» باستحضار هذه الذكرى، يبرِّر برود عصيانه لرغبة صديقه في وصيته؛ ويتابع، كان كافكا «يعرف الاحترام المتحمِّس الذي أكنّه لكلّ كلمة من كلماته»؛ لذلك كان يعلم علم اليقين أنني لن أطيعه، و«أن عليه أن يختار منفِّذاً آخر لوصيته إنْ كانت طلباته الشخصية جادة تماماً وغير مشروطة»، لكن هل هذا مؤكد؟ في وصية برود الشخصية يطلب إلى كافكا «أن يتلف بعض الأشياء»؛ لماذا إذاً لم يجد كافكا أنّ من الطبيعي أن يطلب الخدمة ذاتها من برود؟ وإذا كان كافكا يعلَم بحقّ أنّ صديقه لن يطيعه، فلماذا كتب أيضاً تلك الرسالة الثانية بقلم الرصاص، بعد محادثتهما عام 1921، التي يُفَصِّل فيها طلباته ويحددها؟ لكن لنتقدم خطوة أخرى: لن نعرف أبداً ما تحادث به هذان الشابان الصديقان حول هذا الموضوع الذي لم يكن، فضلاً عن ذلك، مُلِحاً جداً بالنسبة لهما، لأن أياً منهما، ولا سيما كافكا، لم يكن بوسعه أن يعتبر نفسه آنذاك مهدداً بشكل خاص بالخلود.

يُقال غالباً: لو أراد كافكا بحقّ أن يتلف ما كتبه، لأتلفه بنفسه، لكن كيف؟ فكتاباته الأدبية كانت في حوزة مراسليه. (وهو نفسه لم يحتفظ بأية رسالة تلقاها) أما المذكرات، فقد كان بوسعه أن يحرقها حقاً، لكنها كانت مذكرات للعمل (فهي مفكرات أكثر منها مذكرات)، كانت تفيده ما دام يكتب، وقد كتب حتى أيامه الأخيرة. يمكن قول الأمر ذاته بالنسبة إلى كتاباته غير المكتملة. ولم تكن غير مكتملة نهائياً إلا في حالة الموت؛ لأنّ بوسعه أثناء حياته أن يعود إليها دوماً. وحتى القصة التي يجدها كاتب غير موفقة، ليست عديمة الفائدة بالنسبة له، إذ يمكنه استخدامها لبناء قصة أخرى. ليس لدى

الكاتب أي مبرر لإتلاف ما كتبه ما دام ليس مشرفاً على الموت، لكن كافكا عندما احتضر لم يكن في منزله، إنما في مصحّ، ولم يستطِع أن يتلف شيئاً، استطاع فقط أن يعتمد على مساعدة صديقه. وبما أنه ليس لديه الكثير من الأصدقاء، وفي النهاية ليس لديه إلا صديق واحد، فقد اعتمد عليه.

يقال أيضاً: إنّ رغبته بإتلاف نتاجه هي علامة مَرَضِيَة. في هذه الحالة، عصيان إرادة كافكا المخرِّب تغدو وفاء لكافكا الآخر المبدع. هنا نصل إلى أكبر كذبة عن الأسطورة المحيطة بوصيته: لم يكن كافكا يريد إتلاف نتاجه الأدبي. يبيِّن في رسالته الثانية بدقة تامة: «من بين كل ما كتبت، الكتب الآتية هي فقط لها قيمة (gelten): **الحُكم**، **السائق**، **المسخ**، **إصلاحية الأحداث**، **طبيب الريف**، وقصة: **نصير الصوم**. (بعض النماذج من **التأملات** يمكن أن تبقى، فلا أريد أن أزعج أحداً بإتلافها، لكن يجب ألّا يُعاد طباعة أي منها)». إذاً، ليس فقط أنّ كافكا لم يتنكر لنتاجه، بل إنه قام بموازنة نهائية محاولاً فصل ما يجب أن يبقى (ما يمكن إعادة طباعته) عمّا لا يستجيب لشروطه؛ ثمة أسف وقسوة في رأيه، لكن ليس فيه أي جنون أو عمى بسبب اليأس: يجد كلّ كتبه المطبوعة ذات قيمة ما عدا كتابه الأول، **تأملات**، إذ يعتبره على الأرجح غير ناضج (ومن الصعب معارضته في ذلك). رفضه لا يَطال أوتوماتيكياً كلّ ما لم ينشر ما دام يضع أيضاً بين أعماله «ذات القيمة» قصة **نصير الصوم** التي لم تكن موجودة عند كتابة رسالته إلا كمخطوطة. فيما بعد يضيف إليها ثلاث قصص أخرى (**الألم الأول**، **امرأة صغيرة**، **المغنية جوزيفين**) ليصنع منها كتاباً؛ مسوّدات هذا الكتاب هي التي

سيراجعها في المصحح، على فراش الموت: وهذا دليل يدعو للرثاء تقريباً على أنه لم يكن لكافكا أية علاقة بأسطورة المؤلف الذي يريد إتلاف نتاجه.

إذن رغبته بالإتلاف تتعلق فقط بنوعين من الكتابات، محددة بوضوح:

في المقام الأول وبإصرار شخصي: الكتابات الخاصة، الرسائل والمذكرات؛

في المقام الثاني: القصص والروايات التي لم يفلح، برأيه، في إيصالها إلى برّ الأمان.

8

أراقب إحدى النوافذ في الجهة المقابلة. قبيل المساء يُضاء النور. يدخل رجل إلى الحجرة. يتمشى فيها جيئة وذهاباً وهو مطأطأ الرأس؛ ومن حين إلى آخر يمرِّر يده في شعره. ثم يُلاحظ فجأة أن الحجرة أُضيئت وأنه يمكن لأحد أن يراه. فيُسدل الستارة بحركة مباغتة. مع أنه لم يكن يقوم بتزوير النقود؛ وليس لديه ما يخفيه سوى نفسه، وطريقته في المشي في الغرفة، والطريقة المهملة التي ارتدى بها ملابسه، وأسلوبه في تمسيد شعره. راحته مشروطة بحريته في أنْ لا يراه أحد.

الحياء هو أحد المفاهيم - المفتاحية للأزمنة الحديثة، لعصر الفردانية الذي يبتعد عنّا اليوم بشكل خفي؛ الحياء: ردّ فعل سطحي للدفاع عن الحياة الخاصة؛ وضرورة وضع ستارة على النافذة؛

والإصرار على ألّا يقرأ أحد رسالة موجَّهة إلى آخر. إحدى الحالات الأولية للانتقال إلى سنّ الرشد، وإحدى بوادر الصراع مع الأبوين هي المطالبة بدرج من أجل الرسائل والمفكرات، درج له قفل؛ فالمرء يدخل سن الرشد بواسطة **تمرد الحياء**.

يوتوبيا ثورية قديمة، فاشية أو شيوعية: الحياة دون أسرار، تتَّحد فيها الحياة العامة والحياة الخاصة. الحلم السريالي العزيز على بروتون: المنزل الزجاجي، منزل دون ستائر يعيش فيه الإنسان على مرأى من الجميع. آه، ما أروع الشفافية! التحقُّق الوحيد الناجح لهذا الحلم: مجتمع تديره الشرطة كلياً.

تطرقتُ إلى ذلك في رواية **خفة الكائن التي لا تحتمل**: جان بروشازكا، شخصية هامة في ربيع براغ، أصبح، بعد الاجتياح الروسي عام 1968، رجلاً موضوعاً تحت رقابة صارمة. غالباً ما تردد آنذاك على مُعارض آخر معروف، هو البروفسور فاكلاف سيرني، الذي كان يحب أن يشرب معه ويحادثه. سُجِّلَتْ كل أحاديثهما سراً وأشكُ أن الصديقين على علم بذلك أو متورطين به. وفي يوم من الأيام عام 1970 أو 1971، عندما أرادت الشرطة تشويه سمعة بروشازكا، بثَّت تلك الأحاديث في حلقات إذاعية مسلسلة. كان هذا تصرفاً جريئاً من الشرطة ولا سابق له. والأمر المفاجئ: كادت أن تنجح؛ تشوهت سمعة بروشازكا فجأة: لأن المرء في الحياة الخاصة يقول أي شيء، ويتكلم بشكل سيىء عن الأصدقاء ويكيل الشتائم، ولا يكون جدياً، ويروي مزحات تخدش الذوق، ويثرثر، ويسلي مُحَدِّثَه وهو يثيره بالكلمات الفاحشة، ولديه أفكار هرطوقية لا يصرح بها علناً... إلخ. بالتأكيد نحن جميعاً

نتصرف مثل بروشازكا، نغتاب أصدقاءنا في حياتنا الخاصة، ونكيل الشتائم؛ فالتصرف على انفراد، المختلف عن التصرف على الملأ، هو التجربة الأكبر بداهة لكل إنسان، والأساس الذي تقوم عليه حياة الفرد؛ وتبقى هذه البديهية لا شعورية على نحو غريب، وغير معتَرَفٍ بها، وتحجبها دونما انقطاع الأحلام الغنائية عن المنزل الزجاجي الشفاف، ونادراً ما فُهِمَت كقيمة من القيم التي يجب الدفاع عنها. لذلك فإن الناس أدركوا بالتدريج (لكن بحنق شديد) أنّ الفضيحة الحقيقية ليست الكلمات الجريئة لبروشازكا إنما انتهاك حرمة حياته؛ أدركوا (كأنها صدمة) أن الشخصي والعام هما عالمان مختلفان بالجوهر وأن احترام هذا الاختلاف هو الشرط اللازم حتى يستطيع الإنسان فقط أن يحيا كإنسان حر؛ وأدركوا أن الستارة التي تفصل بين هذين العالمين لا تُمسّ وأنّ منتزعي الستائر مجرمون. وبما أن منتزعي الستائر كانوا في خدمة حكم مقيت؛ فقد عُدُّوا بالإجماع مجرمين جديرين بالاحتقار على نحوٍ خاص.

عندما وصلتُ إلى فرنسا قادماً من يوغسلافيا المحشوّة بالميكروفونات، شاهدتُ على الصفحة الأولى لإحدى المجلات صورة كبيرة لجاك بيريل وهو يخفي وجهه بسبب ملاحقة المصورين له أمام المشفى التي يُعالج فيها مرضه بالسرطان الذي أصبح متقدماً الآن. وفجأة، راودني شعور بأنني أصادف الشر ذاته الذي هربتُ بسببه من بلدي؛ بدا لي أن إذاعة أحاديث بروشازكا وتصوير المغني المحتضر الذي يخفي وجهه ينتميان إلى العالم ذاته؛ قلتُ في سري إن إفشاء ما هو خاص عند الآخر، **ما إن يغدو عادة وقاعدة**، يُدخلنا في عصر رهانه الأكبر هو ما يبقى من الفرد أو اختفاؤه.

9

لا توجد أشجار تقريباً في إيسلاند، والأشجار الموجودة فيها تُصادف جميعاً في المقابر؛ كأنه لا أموات بدون أشجار، ولا أشجار بدون أموات. لا يغرسونها بجانب الضريح، كما في البلدان الأوروبية المركزية، إنما في وسطه حتى يضطر الشخص المار إلى تخيل الجذور التي تخترق الجسد في الأسفل. وأنا أتنزه بصحبة إلفار. د، في مقبرة ريكيافيك؛ توقف أمام ضريح لم تزل الشجرة فوقه صغيرة جداً؛ فمنذُ عام تقريباً، دفن صديقه؛ أخذ يتذكره بصوت مرتفع: كانت حياته الخاصة موسومة بسرّ، ذي طابع جنسي على الأرجح. «وبما أنّ الأسرار تثير فضولاً مزعجاً، فقد أصرَّت زوجتي وبناتي والناس من حولي على أن أكلِّمهم عنها. حتى علاقتي بزوجتي مذاك، ساءت. لم يكن بمقدوري أن أسامحها على فضولها، ولم تغفر لي صمتي الذي اتَّخَذَتْهُ دليلاً على قلة ثقتي بها». ثم يبتسم ويتابع: «لم أخنه بشيء لأنه ليس لدي شيء أخونه به. حرمتُ نفسي من رغبة معرفة أسرار صديقي ولم أطّلع عليها». أصغيت إليه مذهولاً: منذ طفولتي وأنا أعرف أن الصديق هو الشخص الذي تشاطره أسرارك والذي له الحق، باسم الصداقة أن يُصِرَّ على معرفتها. بالنسبة إلى صديقي الإيسلندي، الصداقة هي شيء آخر: هي أن يكون حارساً أمام الباب الذي يخفي وراءه صديقه حياته الخاصة؛ وأن يكون الشخص الذي لن يفتح أبداً هذا الباب؛ ولن يسمح لأحد بفتحه.

أفكر في نهاية رواية **المحاكمة**: ينحني السيدان فوق «ك» لذبحه: «بعينيه اللتين أخذتا تظلمان، يظلّ «ك» يرى، قريباً جداً من وجهه، الخدين المتلاصقتين للسيدين وهما يراقبان النتيجة، يقول «ك»: «مثل كلب!» كأنما لا بدّ للحياء أن يحيا من بعده».

الوصف الأخير **للمحاكمة**: الحياء. الصورة الأخيرة: وجوه غريبة، شديدة القرب من وجهه، تكاد تلامسه، تراقب الحالة الأشد خصوصية لـ «ك»، احتضاره. يتكثَّف الموقف الأساسي لرواية **المحاكمة** برمَّتها في الوصف الأخير وفي الصورة الأخيرة: إنه سهل المنال في أية لحظة في حجرة نومه؛ وهو يعدُّ إفطاره؛ إنه مستعد ليلاً ونهاراً لتلبية الاستدعاءات؛ يرى انتزاع الستائر التي تغطي نافذته؛ لا يستطيع مخالطة مَن يشاء؛ لا يعود ينتمي إلى ذاته؛ يفقد شخصيته الفردية. هذا **التحويل للإنسان من ذات إلى موضوع** يُشعره بالحياء.

لا أعتقد أن كافكا كان يخشى نشرَ رسائله حين طلب من برود أن يتلفها. ولا يمكن أن تكون مثل هذه الفكرة قد خطرت على باله إطلاقاً. إذا لم يهتمّ الناشرون برواياته فكيف يمكن أن يهتموا برسائله؟ ما أوصله إلى الرغبة بإتلافها هو الخجل، الخجل الأولي تماماً، ليس خجل كاتب إنما خجل إنسان بسيط، خجله من أنْ يترك أشياءه الخاصة تتبعثر على مرأى من الآخرين، خجله من الأسرة، ومن مجهولين، خجله من أن يتحول إلى موضوع، خجله القادر على «البقاء بعده».

ولكن برود نشر رسائل صديقه؛ ومع أنه في وصيته الشخصية،

طلب سابقاً من كافكا أن «يتلف بعض الأشياء»؛ إلا أنه بادر هو نفسه إلى نشر **كل شيء**، دون تمييز؛ حتى تلك الرسالة الطويلة والمرهقة التي وجدها في أحد الأدراج، الرسالة التي لم يقرِّر كافكا أبداً إرسالها إلى والده، والتي أصبح بمقدور أي شخص أن يقرأها فيما بعد ما عدا المُرْسَلَة إليه. ليس لتطفُّل برود برأيي أي مبرر. فقد خان صديقه. وتصرَّف ضد إرادته، ضد معنى إرادته وروحها، ضد طبيعته المتحفظة التي كان يعرفها.

11

ثمة فرق جوهري بين الرواية من جهة، والمذكرات والسيرة الذاتية، من جهة أخرى. ترتكز قيمة السيرة على دقة الوقائع الحقيقية المكتشفة وجِدَّتِها. أما قيمة الرواية فترتكز على إظهار إمكانات الوجود المضمرة فيه والتي لم تزل مخفية حتى ذلك الحين؛ بعبارة أخرى، تكشف الرواية عمّا هو متواري في كلٍّ واحدٍ منا. ومن المدائح الشائعة الموجَّهة إلى الرواية هو القول: أشعر أنني إحدى شخصيات الكتاب؛ لديَّ انطباع أنّ المؤلف تكلم عني وأنه يعرفني؛ أو بشكل تذمر: أحسست أن هذه الرواية تهاجمني وتعريني وتهينُني. علينا ألّا نسخر البتة من هذا النوع من الأحكام الساذجة ظاهرياً: إنها دليل على أن الرواية قُرئت بوصفها رواية.

لذلك فإن **الرواية ذات الرموز** «المفاتيح» (التي تتكلم عن شخصيات حقيقية بقصد التعريف بها تحت أسماء وهمية) هي رواية مصطنعة، شيء غامض جمالياً، وغير ملائم أخلاقياً. كافكا المتخفي

تحت اسم غارتا! ستعترضون على المؤلف: هذا غير صحيح! وسيجيب المؤلف: لم أكتب مذكرات، وغارتا هو شخصية متخيلة! ستردّون: باعتباره شخصية متخيلة، فهو وهمي وقبيح الشكل، ومكتوب بلا موهبة! المؤلف: لكنه ليس شخصية مثل الشخصيات الأخرى، لقد أتاح لي القيام باكتشافات غير مسبوقة عن صديقي كافكا! فتردّون: اكتشافات غير صحيحة! المؤلف: لم أكتب مذكرات، غارتا هو شخصية متخيلة!... إلخ.

لا شكّ أنّ كلّ روائي يغترف طوعاً أو كرهاً من حياته؛ هناك شخصيات مُخْتَلَقَة تماماً، وُلِدَت من أحلام يقظته المحضة، وهناك شخصيات مستوحاة من نموذج، بشكلٍ مباشر أحياناً، وغير مباشر أغلب الأحيان، وهناك شخصيات وُلدت من أمر ثانوي وحيد يلحظه المؤلف عند شخص ما، وجميع هذه الشخصيات تحتاج إلى الاستبطان[1] (introspection) من المؤلف، وإلى معرفته لذاته. يُحَوِّلُ عمل المخيلة هذه الإيحاءات والملاحظات ويغيِّرها إلى درجة أنّ الروائي ينساها. مع ذلك، عليه قبل نشر كتابه أن يفكِّر في جعل الرموز (المفاتيح) التي يمكن أن تدلّ على الإيحاءات والملاحظات ضائعة؛ أولاً، بسبب الحدّ الأدنى من الاحترام المعزو للأشخاص الذين سيجدون، على دهش منهم، نتفاً من حياتهم في رواية، ومن ثم لأنّ الرموز (حقيقية أو زائفة) التي توضع بين يدي القارئ لا يمكن إلّا أن تضلله؛ وبدل أن يبحث في رواية عن الجوانب

(1) الاستبطان: عملية تشاهد بها الذات ما يجري في الذهن من شعوريات لوصفها لا لتأويلها.

المجهولة للوجود، سيبحث عن الجوانب المجهولة لوجود المؤلف؛ وعلى هذا النحو سيُلْغَى معنى فن الرواية برمَّته كما ألغاه، على سبيل المثال، ذلك الأستاذ الأميركي (أجل، جيفري مييرس، سبق أن تطرقنا إليه) الذي كتب سيرة همنغواي وهو مسلح بمجموعة كبيرة من الرموز (المفاتيح):

بحكم تأويله، حَوَّلَ كل نتاج همنغواي إلى رواية وحيدة ذات رموز؛ كأنه قَلَبَهُ مثلما يقلب سترة فتصبح بطانتها برانية: فجأة، توجد الكتب محجوبة في الداخل، وعلى البطانة، نلاحظ بلهفة الأحداث (الحقيقية أو المزعومة) لحياة المؤلف، أحداث تافهة ومرهقة ومضحكة ومبتذلة وحمقاء ودنيئة؛ وبهذا الشكل يتفكّك النتاج وتتحول الشخصيات المتخيّلة إلى أشخاص من حياة المؤلف وتُفْتَتَح السيرة الذاتية المحاكمة الأخلاقية ضدّ الكاتب: توجد في إحدى القصص شخصية الأم الشريرة: وهذه الأم هي نفسها أم همنغواي أيّ التي يغتابها في هذه القصة؛ وهناك أب قاس في قصة أخرى: إنه ثأر همنغواي من والده الذي أسلمه لإجراء عملية استئصال اللوزتين دون مخدِّر حين كان طفلاً؛ وفي قصة **قطة تحت المطر**، تبدو الشخصية الأنثوية المجهولة غير مرتاحة «مع زوجها الأناني والضعيف الشخصية»: هذه هي زوجة همنغواي، هادلي التي تتذمر؛ وفي الشخصية الأنثوية لقصة **أناس الصيف** لا بد من رؤية زوجة دوز باسوز: أراد همنغواي حقاً إغواءها، وفي القصة، يغويها بدناءة ممارساً الحب معها تحت ستار إحدى الشخصيات؛ وفي رواية **ما وراء النهر وتحت الأشجار**، يجتاز شخص مجهول حانة، إنه قبيح جداً: يصف همنغواي بهذه الطريقة قبح سانكلير لويز الذي «أُهين في

الصميم من هذا الوصف القاسي، ومات بعد ثلاثة أشهر من نشر الرواية»، وهلم جراً، وهلم جرّاً، من نميمة إلى أخرى.

دحض الروائيون دوماً هذا **الانهماك في سيرة المؤلف**، الذي يعدّ سانت بوف، برأي مارسيل بروست، طليعة ممثّليه، بشعاره: «الأدب ليس متمايزاً، أو على الأقل، ليس منفصلاً عن حياة مؤلفه...». لذلك يتطلب فهم نتاج مؤلف أنْ نعرف أولاً حياته، أي أنْ نعرف، كما يحدِّد سانت بوف، الإجابة على عدد من الأسئلة حتى لو «بدت غريبة عن طبيعة كتاباته: ماذا كان تصوره عن الدين؟ كيف تأثر بمنظر الطبيعة؟ كيف كان يتصرف حيال النساء والنقود؟ هل كان غنياً أم فقيراً؛ وما هو أسلوبه وطريقته في عيش الحياة اليومية؟ ما هو عيبه أو نقطة ضعفه؟». يعلق بروست أن هذا المنهج شبه البوليسي يتطلب من الناقد أن «يحيط نفسه بكل المعلومات الممكنة حول كاتب، وأن يجمع مراسلاته، وأن يستجوب الأشخاص الذين عرفوه...».

مع ذلك، وبعد أن أحاط سانت بوف «بكل المعلومات الممكنة»، لم يفلح في اكتشاف أي كاتب عظيم في عصره، لا بلزاك ولا ستاندال ولا بودلير؛ إذ اضطرّ إلى إغفال نتاجهم أثناء دراسته لحياتهم، «لأن الكتاب، كما يقول بروست، هو ثمرة **أنا أخرى** غير الأنا التي تظهر في عاداتنا، وفي المجتمع، وفي عيوبنا»؛ «أنا الكاتب لا تتبدى **إلا** في كتبه».

جدل بروست مع سانت بوف له أهمية جوهرية. لنشدد على ذلك: بروست لا يلوم سانت بوف على مبالغته؛ لا ينقض حدود منهجه؛ حكمه قاطع: هذا المنهج يتعامى عن **الأنا الأخرى**

للمؤلف؛ يتعامى عن إرادته الجمالية؛ وهو مناقض للفن؛ وموجَّه ضد الفن؛ مُبْغِض للفن.

12

نُشِرَتْ أعمال كافكا في فرنسا ضمن أربعة مجلدات. المجلد الثاني: قصص ومقاطع سردية؛ أي: كل ما نشره كافكا إبان حياته، إضافة إلى كلّ ما عُثِرَ عليه في أدراجه: قصص غير منشورة، غير مكتملة، مسودات، محاولات أولية، نصوص ملغاة أو مهملة. بأي نظام رُتِّبَ كل هذا؟ راعى الناشر مبدأين: 1) كل الكتابات النثرية السردية وُضعت في المستوى نفسه دون تمييز لطابعها، وجنسها، ودرجة اكتمالها، 2) رُتبت حسب النظام الزمني، أي حسب تاريخ كتابتها.

ولهذا السبب فإن أياً من المجموعات القصصية الثلاث، التي رتبها كافكا بنفسه وأعدها للنشر (**التأملات، طبيب الريف، نصير الصوم**) لم تظهر بالشكل الذي أعطاه كافكا لها؛ لقد تبدَّدت هذه المجموعات ببساطة تامة؛ فالنصوص النثرية المميزة التي تجمعها اختلطت مع نصوص نثرية أخرى (ومع المسودات، والمقاطع السردية... إلخ) وفقاً للمبدأ الزمني (تاريخ كتابتها)؛ ثمان مئة صفحة من كتابات كافكا النثرية تغدو بذلك طوفاناً يختلط فيه كلّ شيء بكل شيء، طوفاناً بلا شكل مثل طوفان ماء يتدفق حاملاً معه الجيد والرديء، المكتمل والناقص، القوي والضعيف، المسودة والعمل الفني الناجز.

سبق لبرود أن أعلن عن «الإجلال العميق» الذي يحيط به كل كلمة من كلمات كافكا. أما ناشرو أعمال كافكا فإنهم يظهرون **الإجلال المطلق** ذاته لكلّ ما لمسه مؤلفهم. إلّا أنه ينبغي أن نفهم السر الخفيّ للإجلال المطلق: إنه حتماً، وفي الوقت نفسه، الإنكار المطلق للمطلب الجمالي للمؤلف. لأن المطلب الجمالي يتبدى فيما كتبه المؤلف بقدر ما يتبدى في ما حذفه. فحذفُ مقطعٍ يتطلب أيضاً موهبة وثقافة وقوة إبداعية أكثر ممّا يتطلبه ما هو مكتوب. ونشرُ ما حذفه المؤلف هو فعل اغتصاب مماثل لرفض نشر ما قرَّر المؤلف أن يبقيه.

ما هو مشروع بخصوص الحذف في العالم الصغير لعمل أدبي مفرد مشروعٌ بخصوص الحذف في العالم الكبير لنتاج أدبي مكتمل. هنا أيضاً، وفي ساعة الحساب الختامي، فإنّ المؤلف، الذي يهتدي بمتطلباته الجمالية، يستبعد دوماً كلّ ما لا يرضيه. وهكذا فإن كلود سيمون لم يسمح بإعادة طبع كتبه الأولى. وأعلن فوكنر صراحة بأنه لا يريد أن يخلف وراءه من أثر «سوى كتبه المطبوعة»، وبكلام آخر لن يخلف شيئاً يعثر عليه **نابشو القمامة** بعد موته. إنه يطلب ما طلبه كافكا وقد تمَّ الإذعان لمطلبه مثله، أي: لقد نشروا كلّ ما استطاعوا أن يصلوا إليه من كتاباته. اشتريتُ **السمفونية رقم 1**، التي ألفها ماهلر بنسختها التي عُزفت بقيادة سيجي أوزاوا. هذه السمفونية ذات الحركات الأربع كانت مؤلفة في البداية من خمس حركات، إلا أنّ ماهلر بعد أدائها الأول استبعد منها وبشكل نهائي الحركة الثانية، حتى إننا لا نجدها في أية نوتة موسيقية مطبوعة لهذه السمفونية. أما أوزاوا فقد أعادها إلى السمفونية؛ هكذا فإنّ بمقدور أي واحد أن

يدرك أخيراً أن ماهلر كان واضحاً تماماً في حذفها. هل ينبغي عليَّ أن أستمر؟ فالقائمة لا نهاية لها.

الطريقة التي صدرت بها الأعمال الكاملة لكافكا في فرنسا لم تصدم أحداً؛ فهي تستجيب لروح العصر، يقول الناشر كلود دافيد: «نقرأ أعمال كافكا ككلّ؛ إذ بين أساليب تعبيره المختلفة، لا أحد يستطيع المطالبة بإعلاء أحدها على ما سواه. وهذا ما قرَّره جيلنا؛ إنه حكم مبرم وينبغي قبوله، بل يمكن التمادي لأبعد من ذلك أحياناً: نحن لا نرفض كلّ تسلسل هرمي بين الأجناس الأدبية فقط، بل نرفض وجود الأجناس، ونؤكِّد أنّ كافكا يتكلم اللغة ذاتها. في كلِّ ما كتب، تحققت أخيراً على يديه الحالة التي يبحث الكل عنها ويحلمون بها دوماً وهي التوافق الكامل بين المعاش والتعبير الأدبي».

«التوافق الكامل بين المعاش والتعبير الأدبي»، ليس إلا تنويعاً آخر لشعار سانت بوف: «الأدب غير منفصل عن مؤلفه». الشعار الذي يستحضر: «وحدة الحياة والعمل الفني». كل هذه الصياغات السحرية تخون رغبة الفن برفض وضعه المستقل، وإرجاعه من حيث انبثاقه، إلى حياة المؤلف، وإذابته في هذه الحياة، وبالتالي إنكار حقه في الوجود. إنهم يستخفون بالترتيب الذي قرر كافكا أن يعطيه لتعاقب القصص في مجموعاته القصصية، لأن التعاقب الوحيد المشروع لقصصه هو الذي تمليه الحياة نفسها. إنهم يسخرون من كافكا الفنان الذي يربكنا بجمالياته الغامضة، لأنهم يريدون كافكا بوصفه وحدة المعاش والمكتوب، كافكا الذي تربطه بأبيه علاقة صعبة ولا يعرف كيف يتعامل مع النساء. لقد احتجّ هيرمان بروخ

عندما وضعوا عمله في سياق ضيق مع سفيفو وهوفمانستال. مسكين كافكا، فحتى هذا السياق الضيق لم يمنحوه له. وعندما يتحدثون عنه، فإنهم لا يذكرون هوفمانستال ولا مان، ولا موزيل ولا بروخ؛ إنهم لا يتركون له سوى سياق وحيد: فيليس، الأب، ميلينا، دورا؛ لقد أُعيد إلى أصغر أصغر أصغر سياق من سيرته الذاتية، بعيداً عن تاريخ الرواية، ونائياً جداً عن الفن.

13

لقد جعلت الأزمنة الحديثة من الإنسان، من الفرد، من الذات المفكرة، الأساس لكل شيء. وعن هذا المفهوم الجديد للعالم نتج أيضاً المفهوم الجديد للعمل الفني. وأصبح التعبير الأصيل عن الفرد المفرد. في الفن، تحققت فردية الأزمنة الحديثة، وتأكدت، ووجدت تعبيرها وتكريسها ومجدها وصرحها.

وإذا كان العمل الفني تعبير صادر عن الفرد وعن وحدانيته، فمن المنطقي أن هذا الكائن المفرد، المؤلف، لديه كل الحق في التعبير حصراً عن نفسه. وبعد سيرورة طويلة استمرت قروناً، فإن هذه الحقوق أخذت شكلها القانوني النهائي خلال الثورة الفرنسية، التي اعترفت بالملكية الأدبية بوصفها الملكية «الأقدس، والأكثر شخصية من جميع الملكيات».

أتذكر الزمن الذي كنت فيه مفتوناً بالموسيقى الشعبية المورافية: جمال الصيغ اللحنية؛ وأصالة المجاز فيها. كيف وُلدت هذه الأغاني؟ هل هي نتاجٌ جمعي؟ لا؛ لهذا الفن مبدعيه الأفراد من

شعراء وموسيقيي القرية، وبما أن إبداعهم كان مهملاً من الناس في يوم من الأيام، فإن أياً منهم لم تكن لديه أية إمكانية لملاحقته وحمايته من التبدلات والتشوهات والتحولات الأبدية التي تصيبه. لقد كنتُ قريباً من أولئك الذين يرون في هذا العالم الخالي من الملكية الفنية نوعاً من الفردوس؛ فردوسٌ يَنْظُمُ جميع الناس فيه الشعر من أجل جميع الناس.

أستحضر هذه الذكرى لأقول إن شخصية المؤلف العظيمة في الأزمنة الحديثة، لم تبزغ إلا بشكل تدريجي خلال القرون الأخيرة، وأن حقبة حقوق المؤلف لا تشكل في تاريخ البشرية إلا لحظة هاربة وقصيرة مثل لحظة توهج المغنيزيوم. ومع ذلك لولا حصول المؤلف على موقع معتبر ولولا حصوله على حقوقه لاستحال تصور الازدهار العظيم للفن الأوروبي في القرون الأخيرة ومعه أعظم مجد لأوروبا. إنه أعظم مجد لأوروبا، وربما المجد الوحيد، لأن أوروبا إن كان لا بد من تذكُّر ذلك، لم تصبح موضع إعجاب بفضل الجنرالات ورجال السياسة، إنما بفضل أولئك الذين آلمتهم أيضاً.

قبل أن تصبح حقوق المؤلف قانوناً، كان لا بد من وجود عقلية معينة ميالة لاحترام المؤلف. وهذه العقلية التي تشكلت ببطء خلال قرون تبدو لي أنها تتفكك في هذه الأيام. ولولا ذلك، لما استطاعوا أن يقدموا إعلاناً لمناديل المراحيض بألحان من سمفونية لبرامز. ولا أن ينشروا نسخاً مختصرة لروايات ستاندال والإعجاب يحفّ بهم. لو أنّ العقلية التي تحترم المؤلف لم تزل موجودة لتساءل الناس: أكان يوافق برامز على فعلتنا؟ أما كان هذا سيغضب ستاندال؟

أطلع على الكتابة الجديدة للقانون الذي يخص حقوق المؤلف:

فأجد أنّ مشاكل الكتّاب والمؤلفين والموسيقيين والرسامين والشعراء وكتّاب الرواية لا تشغل فيه إلا حيزاً ضئيلاً، أما معظم نصه فهو مكرَّس للصناعة الكبيرة التي تسمّى الصناعة السمعية البصرية. لا ريب أنّ هذه الصناعة الهائلة تتطلب قواعد جديدة تماماً. لأنّ الوضع تبدل: فما يصرّ الناس على تسميته فناً بات أقل فأقل «تعبيراً عن الفرد الأصيل والمفرد». كيف يمكن لكاتب السيناريو لفيلم كلّف الملايين أن يطالب بحقوقه الأخلاقية (أي الحقّ في أن يمنع أحداً من أن يمسّ ما كتب)، حينما يساهم في هذا الإبداع فوج من الأشخاص الآخرين الذين يعتبرون أنفسهم أيضاً مؤلفين لهذا العمل والذين تحدُّ الحقوق الأخلاقية لأحدهم من حقوق الآخر، بشكلٍ متبادل؛ وكيف يمكن المطالبة بأيّ شيء يخالف مشيئة المنتج، الذي هو بالتأكيد السيد الحقيقي الوحيد للفيلم وإنْ لم يكن مؤلفاً؟

ومن دون أن تكون حقوقهم محدَّدة، فإنّ مؤلفي الفن على الطريقة القديمة يجدون أنفسهم دفعة واحدة في عالم آخر توشك حقوق المؤلف فيه أن تفقد هالتها القديمة. في هذا المناخ الجديد فإنّ منتهكي حقوق المؤلف الأخلاقية (مختصرو الروايات؛ نابشو القمامة وقد وضعوا أيديهم على النسخ التي يُزْعَم أنها النسخ الأصلية للمؤلفين الكبار؛ الإعلان الذي يُذيب تراث ألف عام في كلامه المعسول؛ المجلات التي تُعيد نشر كلّ ما ترغب دون إذن؛ المنتجون الذين يتدخلون في عمل المخرجين السينمائيين؛ المخرجون المسرحيون الذين يتعاملون مع النصوص بحرِّية كبيرة بحيث أنَّ الأحمق وحده يمكنه أن يكتب ثانية للمسرح. . . إلخ) كلّ هؤلاء سيجدون في حالة الشقاق هذه تسامحاً من الرأي العام بينما

يخاطر المؤلف الذي يطالب بحقوقه الأخلاقية في أن يفقد تعاطف الجمهور معه إضافة إلى سند قانوني هشّ لأنّ حماة القانون أنفسهم ليسوا بغافلين عن روح العصر.

أفكر بسترافنسكي. أفكر بالجهد الهائل الذي بذله ليصوْن عمله من خلال تأديته له ليكون معياراً دائماً. صموئيل بيكيت تصرّف على نحو مماثل: أرفق نصوص مسرحياته بتعليمات إخراجية دقيقة وتفصيلية على نحوٍ متزايد (خلافاً للتسامح السائد) كي تُراعى بصرامة؛ وغالباً ما حضر البروفات لكي يُصَادِقَ على إخراج مسرحياته، وأحياناً كان يقوم بذلك شخصياً؛ ونشر أيضاً في كتاب الملاحظات الموجهة إلى المخرج الألماني لمسرحيته **نهاية خصم** حتى تبقى محدّدة إلى الأبد. وقد حرص ناشره وصديقه، جيروم لاندون، على احترام إرادة المؤلف حتى بعد موته.

هذا الجهد الدؤوب لإعطاء نتاج مظهراً قطعياً، منجزاً تماماً ومراقباً من المؤلف، لا نظير له في التاريخ. كأنَّ سترافنسكي وبيكيت لم يرغبا فقط بحماية نتائجهما من الممارسة الشائعة للتشويهات، إنما أيضاً من مستقبل يتضاءل فيه الاستعداد لاحترام نصّ أو تقسيم؛ كأنهما أرادا أن يقدِّما النموذج، النموذج النهائي لما هو تصوّر رفيع للمؤلف، للمؤلف الذي يطلب التحقيق **الكامل** لأمنياته.

14

أرسل كافكا مخطوط قصته المسخ إلى إحدى المجلات فأبدى رئيس التحرير، روبرت موزيل، استعداداً لنشرها بشرط أن يختصرها

المؤلف. (آه! يا له من تلاقٍ بائس بين كاتبين عظيمين!) كان ردّ فعل كافكا بارداً وقاطعاً مثل ردّ فعل سترافنسكي تجاه أنسرميه. كان بوسعه أن يتحمل فكرة عدم نشرها أمّا أنْ تُنشر وتُشوّه فهذه فكرة لم يكن يحتملها. فكرته عن المؤلف كانت مطلقة مثل فكرة سترافنسكي وبيكيت، وإذ نجح هذان المؤلِّفان في فرض نفسيهما تقريباً، فقد أخفق هو. يشكل هذا الإخفاق منعطفاً في تاريخ حقوق المؤلف.

عندما نشر برود عام 1925 في ملحق **الطبعة الأولى للمحاكمة**، الرسالتين المعروفتين بأنهما وصية كافكا، بَيَّنَ أنّ كافكا كان يعرف حقّ المعرفة أن أمنياته لن تنفّذ. لنفرض أنّ برود قال الصدق، وأن هاتين الرسالتين هما حقاً مجرد تعبير عن نزوة فقط، وأنّ كل شيء كان واضحاً بين الصديقين فما يخصّ النشر المتوقع بعد الوفاة (المستبعد الحدوث جداً) لما كتبه كافكا؛ في هذه الحال، كان بوسع برود منفِّذ وصية كافكا، أن يأخذ على عاتقه كامل المسؤولية وينشر ما يبدو له صالحاً؛ في هذه الحال، ليس لديه أيّ التزام أخلاقي ليخبِر بإرادة كافكا التي لم تكن برأيه مشروعة أو باطلة.

لكنه تَسَرَّعَ في نشر هاتين الرسالتين اللتين تحملان «طابعاً وصائياً» وفي إعطائهما كلّ الصدى الممكن؛ وفي الحقيقة، كان على وشك أن يخلق أعظم نتاج في حياته، أسطورة كافكا، التي تشكِّل هذه الإرادة بالتحديد إحدى أجزائها الرئيسة، هذه الإرادة الفريدة في التاريخ برمَّته، إرادة مؤلف يريد أن يتلف كلّ نتاجه. وبهذا الشكل ترسّخ كافكا في ذاكرة الجمهور. وانسجاماً مع ما أقنعنا به برود في روايته الأسطورية فإن غارتا-كافكا أراد أن يتلف

كل ما كتبه دون أيّ تفريق؛ لنتذكر ذلك: يرفض صديقه نوي-برود أن يطيعه لأنه حتى لو لم يكن ما كتبه غارتا إلا «دراسات عادية»، فإنها يمكن أن تساعد «الناس التائهين في الليل»، في بحثهم عن «الخير السامي والفريد».

مع «وصية» كافكا، وُلدت الخرافة العظيمة للقديس كافكا-غارتا، ومعها أيضاً خرافة صغيرة عن نبيِّه برود الذي أعلن، بنزاهة مؤثرة، الرغبة الأخيرة لصديقه معترفاً في الوقت ذاته لماذا قرَّر ألّا يطيعه باسم المبادئ السامية («الخير السامي والفريد»). وكسب مؤلف الأساطير الشهير رهانه. ورفع عمله إلى مستوى السلوك العظيم الجدير بالتقليد. إذ مَن يستطيع أن يشكّ بوفاء برود لصديقه؟ ومن يتجرَّأ على الشكّ بقيمة كلّ جملة وكل كلمة وكل عبارة تركها كافكا للإنسانية؟

على هذا النحو خلق برود نموذجاً يُحتذى لعصيان الأصدقاء؛ وحكماً قضائياً لأولئك الذين يريدون تجاوز الإرادة الأخيرة لمؤلف أو إفشاء أسراره الأشدّ خصوصية.

15

فيما يتعلق بالقصص والروايات غير المكتملة، أوافق عن طيب خاطر على أنها لا بدّ أنْ تضع منفِّذ الوصية في حالة محيرة. لأنّ هنالك بين تلك الكتابات المتفاوتة في أهميتها ثلاث روايات؛ وكافكا لم يكتب شيئاً أعظم منها. مع ذلك لم يكُن شاذاً البتة لأنه صنَّفها بسبب عدم اكتمالها في خانة الإخفاقات؛ إذ لا يَسَع أيّ

مؤلف أن يتخيل أن نتاجه الذي لم يتمّه يمكن أن يُدرك قبل اكتماله في كل وضوحه تقريباً، لكن ما يستحيل على مؤلف أنْ يراه قد يتبدى بوضوح لعيون الغير.

ماذا كان يمكنني أن أفعل لو كنتُ مكان برود؟ أتجرأ وأجيب: رغبة صديق ميّت هي بالنسبة لي قانون؛ لكن من جهة أخرى، كيف أتلف ثلاث روايات تُعجبني للغاية ولا يسعني تخيّل الفن في قرننا من دونها؟ لا، ما كان بوسعي أن أطيع توجيهات كافكا بحزمٍ ودقّة. وما كنتُ لأتلف هذه الروايات. ولفعلتُ ما بوسعي لطباعتها. ولتصرَّفتُ بيقينٍ أنني سأفلح، في العالم الآخر، بإقناع مؤلفها أنني لم أخُنه ولم أخُن نتاجه الذي لا تزال تتمته تمكُث في قلبه، لكنني كنتُ سأعتبر عدم طاعتي (المحصورة بدقة في هذه الروايات الثلاث) بوصفه استثناءً اتخذته على مسؤوليتي الشخصية، وبمجازفة أخلاقية مني، وأنني فعلتُ ذلك **باعتبار أن من يخرق قانوناً**، لا يخرقه بوصفه ينكره أو يلغيه. لذلك، وفيما عدا هذا الاستثناء، لحَقَّقْتُ كل أمنيات وصية كافكا بوفاء وإخلاص وكاملة.

16

خلال أحد البرامج التلفزيونية الذي شاركت فيه ثلاث نساء شهيرات ومحبوبات اقترحن وبالإجماع أنّ من حق النساء أيضاً أن يُدْفَنَّ في البانتيون[1]. وينبغي التفكير، كما قلن، بالدلالة الرمزية

(1) البانتيون: مدفن عظماء الأمة.

لهذا العمل. وقد قدّمن في الحال أسماء بعض السيدات العظيمات اللاتي يمكن نقل رفاتهن إليه.

إنه لاستحقاق عادل، بالتأكيد؛ بيْدَ أن شيئاً أقلقني: تلكم النسوة المتوفيات اللاتي يمكن نقل رفاتهن إلى البانتيون في الحال، ألا يرقدن إلى جانب أزواجهن؟ بالتأكيد؛ وهنَّ مَن أردن ذلك أيضاً. فماذا سنفعل مع الأزواج إذن؟ أننقلهم هم أيضاً؟ ذلك أمرٌ صعب؛ ولأنهم ليسوا رجالاً مهمّين بما يكفي فسيكون لزاماً أن يبقوا حيث هم، أما النسوة اللاتي نقلت رفاتهم فسيقضين زمن الأبدية في وحدة الترمل الموحشة.

ثم سألتُ نفسي: والرجال؟ بلى، الرجال! لعلّهم دفنوا في البانتيون بحسب إرادتهم! لكن بعد وفاتهم، ومن غير أن يُسألوا عن رأيهم، بل وخلافاً لوصيتهم الأخيرة بالتأكيد، قرَّر الناس تحويلهم إلى رموز وفصلوهم عن زوجاتهم.

بعد وفاة شوبان، قام القوميون البولونيون بشق جثته لانتزاع قلبه. لقد أمموا (قومنوا nationaliser) هذه العضلة المسكينة وقاموا بدفنها في بولونيا.

يُعامل الشخص الميت إمّا كحثالة أو كرمز. أما فرديته، فتعامل بلا احترام في كلتا الحالتين.

17

بلى، إنه لأمرٌ يسير ألّا يُطاع شخص ميت. وإذا أذعنّا مع ذلك لمشيئته في بعض الأحيان، فليس ذلك خوفاً أو خشية، بل لأننا نحبّه

ونرفض تصديق موته. وإذا ناشد فلاح عجوز ابنه وهو على فراش الموت ألّا يقطع شجرة الإجاص المعمِّرة المنتصبة أمام النافذة فإنّ شجرة الإجاص لن تُقْطَع ما دام الابن يتذكر أباه بحب.

ليس لهذا الأمر أية علاقة مع الإيمان الديني بالحياة الأبدية للنفس. الأمر ببساطة أنّ الميت الذي أحبّه لن يكون ميتاً بالنسبة لي أبداً. فأنا لا أستطيع حتى أن أقول: لقد أحببته؛ لا، بل أنا أحبه. وإذ أرفض الحديث عن حبي له بصيغة الماضي، فذلك يعني أنَّ مَن مات لم يزل موجوداً. في هذا الأمر ربما يوجد البُعد الديني للإنسان. في الحقيقة، الإذعان للمطلب الأخير للإنسان هو أمر غامض: إنه يتجاوز كلّ التفكير العملي والعقلاني: لن يعرف الفلاح العجوز أبداً في قبره، هل قُطِعَت شجرة الإجاص أم لا؛ ومع ذلك، يستحيل على الابن الذي يحبه ألّا يطيعه.

فيما مضى، هزتني (وتهزني دوماً) نهاية رواية فوكنر **أشجار النخيل المتوحشة**. تموت المرأة بعد عملية إجهاض فاشلة، ويقبع الرجل في السجن محكوماً بعشر سنوات؛ يُحْضَر إليه في زنزانته حبّة سم بيضاء؛ إلا أنه يستبعد في الحال فكرة الانتحار، لأنّ وسيلته الوحيدة لإطالة حياة المرأة المحبوبة هي في الحفاظ عليها في ذاكرته.

«. . . عندما كفَّت هي عن الوجود، فإنّ نصف الذاكرة كفَّت عن الوجود أيضاً؛ وحين أكفّ أنا عن الوجود فإنّ كل الذاكرة عندئذٍ ستكفّ عن الوجود أيضاً. بلى، فَكَّرَ في سره، ما بين الحزن والعدم فإن الحزن هو ما أختاره».

فيما بعد، وأثناء كتابتي لـ **كتاب الضحك والنسيان**، غمرتُ

نفسي في شخصية تامينا التي فقدت زوجها والتي كانت تبحث يائسة عن استعادة الذكريات المشتتة وجمعها كي تعيد بناء الكائن الذي اختفى والماضي الذي يفرّ منها؛ عندئذٍ بدأتُ أدرك أننا بالذاكرة لا نستعيد حضور الميت؛ فالذكريات ليست إلّا تأكيداً على غيابه؛ في الذكريات ليس الميت إلا ماضياً آخذاً بالشحوب، والنأي عنّا، وعصيّاً على المنال.

مع ذلك، إذا كان من المستحيل عليّ أن أعدّ من أحبه ميتاً، فكيف سيتجلى حضوره؟

سيتجلى في إرادته التي أعرفها والتي سأظلّ مخلصاً لها. أفكّر بشجرة الإجاص المعمّرة التي ستبقى منتصبة أمام النافذة بقدر ما سيبقى ابن الفلاح حياً.

المحتويات

ميلان كونديرا

الوصايا المغدورة

«الأمر الوحيد الذي رغبت به آنذاك بعمق ولهفة، هو نظرة صافية ومتحرِّرة من الوهم. ووجدتها أخيراً في فنّ الرواية. لهذا السبب، أن يكون المرء روائياً، شَكَّلَ بالنسبة لي، وأكثر من ممارسة أي «جنس أدبي» آخر، موقفاً، وحكمة، وموقعاً اجتماعياً؛ موقعاً يستبعد كل تماثل مع السياسة والدين والإيديولوجيا والأخلاق والجماعة؛ إنه لاتماثل واعٍ عنيد، حانق، ولا يُعَد هروباً أو سلبية، إنما يُعَد مقاومة وتحدياً وتمرداً. وانتهى بي الأمر إلى هذه المحاورات الغريبة: «هل أنت شيوعي يا سيد كونديرا؟ - لا، أنا روائي» «هل أنت منشقّ؟ - لا، أنا روائي» «هل أنت يساري أم يميني؟ - لا هذا ولا ذاك. أنا روائي»».

❖ ❖ ❖

«وكما أن الموسيقى الرائعة يمكن الاستماع إليها باستمرار، كذلك الروايات العظيمة أُعِدَّتْ من أجل قراءات متكررة».

❖ ❖ ❖

هذه الدراسة مكتوبة بشكل رواية: على مدى تسعة أجزاء مستقلة، تمضي الشخصيات ذاتها وتتلاقى: سترافنسكي وكافكا مع صديقيهما المدهشين ياناتشيك وهمنغواي، رابليه وورثته، والروائيين العظام.

فن الرواية هو بطل الكتاب الرئيس: روح الفكاهة التي ولدت منه؛ تشابهه الخفي مع الموسيقى؛ تاريخه الذي يجري، كما تاريخ الموسيقى، في ثلاثة أشواط؛ جمالية شوطه الثالث (الرواية الحديثة)؛ حكمته الوجودية.

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء: ص. ب. 4006 (سيدنا)
بيروت: ص. ب. 113/5158
markaz.casablanca@gmail.com
cca_casa_bey@yahoo.com

ISBN 978-9953-68-757-5
9 789953 687575

لوحة الغلاف لخوان ميرو